

中国传统音乐学丛书

丛书主编 王耀华

中国古代音乐美学

ZHONGGUO/CHUANTONG/YINYUEXUE/CONGSHU/zhongguo/gudai/yinyue/meixue

修海林 著

福建教育出版社



190190



丛书编辑 ⊙ 林毓琮

责任编辑 ⊙ 成知辛

潘 健

封面设计 ⊙ 林小平

中国古代音乐美学

ISBN 7-5334-396

J·77 定价: 27.

ZHONGGUO/CHUANTONG/YINYUEXUE



/CONGSHU/zhongguo/gudai/yinyue/meixue

中国传统音乐学丛书

丛书主编 王耀华

中国古代音乐美学

修海林 著

福建教育出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国古代音乐美学/修海林著. - 福州: 福建教育出版社, 2004.8
(中国传统音乐学丛书)
ISBN 7-5334-3965-1

I. 中… II. ①修… III. 音乐美学-美学史-中国-古代 IV. J601-092

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 082675 号

中国传统音乐学丛书

中国古代音乐美学

修海林 著

出版 发行	福建教育出版社 (福州梦山路 27 号 邮编: 350001 电话: 0591-83726971 83725592 传真: 83726980 网址: www.fep.com.cn)
印刷	福建省金盾彩色印刷有限公司 (福州鼓楼区湖前江厝路 5 号 邮编: 350013)
开本	850 毫米×1168 毫米 1/32
印张	13.125
插页	4
字数	318 千字
版次	2004 年 12 月第 1 版
印次	2004 年 12 月第 1 次
书号	ISBN 7-5334-3965-1/J·77
定价	27.00 元

如发现本书印装质量问题, 影响阅读,
请向本社出版科 (电话: 0591-83726019) 调换。



修海林 1952年生于上海。现任绍兴文理学院蔡元培艺术学院院长、研究员。曾任中央音乐学院音乐研究所所长。现为教育部高等学校社会科学发展研究中心兼职研究员，中国音乐史学会常务副会长，音乐美学学会理事。博士生导师。国务院特殊津贴获得者。《续修四库全书》经部乐类特邀编纂委员、《中国历代美学文库》乐论分部主编。承担和组织全国教育科学“八五”、“九五”、“十五”重点规划项目课题研究。国家《艺术课程标准》研制组核心成员。在国内外刊物发表学术论文80余篇，出版学术专著12部。其中《古乐的沉浮》获北京市第二届哲学社会科学优秀成果二等奖、《中国古代音乐教育》获教育部第二届全国教育科学优秀成果二等奖、《中国音乐的历史与审美》和《西方音乐的历史与审美》均获教育部2002年全国高校优秀教材一等奖。

总 序

自上个世纪 90 年代以来,在对硕士、博士研究生进行教学的过程中,由于专业方向的关系,需要开设诸如《中国传统音乐概论》、《中国音乐结构学》、《中国音乐文献学》、《中国音乐美学》之类的课程,却又苦于缺乏教师、缺少较为系统的教学参考书,于是萌发了组织编写一套《中国传统音乐学丛书》的念头。

早在两千多年前中国就已出现了《乐记》、《吕氏春秋》等音乐学的代表性著作。在相传为公孙尼子撰写的《乐记》中,论及了有关音乐本原、音乐美感、音乐的社会作用、乐和礼的关系等,是为音乐哲学的滥觞性著作。由战国末期秦相吕不韦集合门客共同编写的《吕氏春秋》,则留下了有关远古音乐、音乐与自然社会政治关系,尤其是音律方面的记载。此后,在各朝各代的志书中都有《音乐志》(或《礼乐志》),全面介绍当时的音乐制度、乐律、乐队、乐曲和礼仪规范等内容。另外,在音乐美学方面,出现了儒家、道家、墨家的音乐美学思想,如嵇康的《声无哀乐论》、周敦颐的“淡”“和”、朱熹的“中和”和徐上瀛《溪山琴况》等音乐美学观和美学著作。在乐律学研究方面,有京房的六十律、钱乐之和沈重的三百六十律、何承天的新律、荀勖的笛律、蔡元定的三分损益十八律、朱载堉的新法密率(十二平均律)。在宫调理论方面,早在春秋战国时期就有旋宫理论和调式运用,汉代民间音乐中有“相和三调”,魏晋南北朝有清商三调、

笛上三调，隋唐时期有八声音阶、燕乐二十八调、八十四调和犯调、移调理论，宋代有“为调式”“之调式”系统，元代的北曲十七调、南曲十三调，明代的九宫，清代的南北曲各十二宫调等。在词调音乐、琴学、表演艺术理论和音乐百科全书式著作方面，有：张炎《词源》、沈括《梦溪笔谈》、王灼《碧鸡漫志》、刘向《琴说》、朱长文《琴史》、袁桷《琴述》、刘籍《琴议》、陈旸《乐书》、燕南芝庵《唱论》、周德清《中原音韵》、徐大椿《乐府传声》等。以上这些文人及其著作都曾对中国传统音乐的乐学、律学、宫调理论、美学等规律作过论述，为我们留下了宝贵的遗产。

1840年，鸦片战争的炮火惊醒了相当一部分中国人。此后，中国又迎来了中西文化交流颇为繁盛的20世纪。中国音乐家开始学习西方的音乐理论，并且试图以此来研究本民族的传统音乐，发展民族的新音乐。然而，中西文化之间，除了纯粹的自然规律，包括人类文明所创造的高科技手段的物质性规律不因国别、族别差异而有任何改变之外，在艺术规律和艺术手段之中，人们对于自然和物质手段的选择却是大异其趣的。正因为有了人的选择、加工、处理方法的不同，所以，在相同的物质根据中所表现出来的色彩、风味、性格、情趣方面却大相径庭，而出现民族特点、地方特色、时代风格的千差万别。对于音乐文化来说，物理学中的声学基本理论固然相同，音乐形态诸要素的选择和音乐审美观的理解却因民族、地域、时代的不同而形成差异。虽然中国传统音乐自古以来就在频繁的中外文化交流中，与世界各地的传统音乐相互吸收、融合，使彼此间有许多相通相同之处，但是，无论是基础理论的律、调、谱、器，或者是音乐审美的虚、实、意、象，甚至于对乐音的清、浊、纯、噪等方面，都表现出与西方音乐理论的许多差别。因此，整理自己传统乐学、律

学、音乐美学的历史理论，总结可供当前民族音乐使用的应用理论，就成为中国传统音乐研究者的使命和责任。这不仅有利于传统音乐的教学，使我们的下一代了解中国传统音乐的特殊规律，而且为正确理解民族传统音乐提供理论基础，同时也为发展民族新音乐做一些铺垫性工作。

20 世纪 20 年代以来，童斐、王光祈等先驱者进行了可贵的探索。童斐的《中乐寻源》在对中西音乐理论的相同之处做出初步总结的同时，也大略指出了中西音阶的相异。王光祈既强调“西人科学常识丰富，遇事观察锐利”，应当重视西学，又强调“虽有曾受西乐教育之士，若无本国音乐材料（乐理及作品等等），则至多只能造成一位‘西洋音乐家’而已。于‘国乐’前途，仍无何等帮助”，指出了掌握西学的目的是整理中国遗产，研究中国音乐。

20 世纪三四十年代，以吕骥为首的延安鲁艺“中国民间音乐研究会”，由王震亚、谢功成等人组成的重庆青木关音乐学院“山歌社”，以刘天华为主帅的“国乐改进社”，着力于民族民间音乐的搜集、整理，进行理论研究，努力探索新音乐创作的民族风格和时代特点。杨荫浏则熔理论与实践于一炉，献毕生精力于中国传统音乐遗产的搜集、整理、研究工作，对中国传统音乐、中国音乐史、中国传统乐律学研究做出了全面的贡献。其他如缪天瑞、沈知白、廖辅叔、曹安和、钱仁康、吉联抗等；以及 50 年代以来的李统一、郭乃安、冯文慈、黄翔鹏、赵宋光、夏野、童忠良、汪毓和、杨匡民等，在中国音乐史学、音乐形态学、音乐文献学、音乐美学等领域辛勤耕耘，也都为中国传统音乐学的建设和发展奠定了扎实的基础。特别应提到的是，黄翔鹏对曾侯乙钟磬铭文乐学体系、中国传统音乐形态学、乐律学史、音乐考古学的研究；他所提出“传统是一条河流”的命题以及“身入古

墓，心在人间”，“神游往古，心追方来”等治学思想；他所提倡“宏观的史、论研究必与微观的艺术分析密切结合，‘言必有物，虚实并务’；打破门户之见，使史学、文献学、考古学、民族学与民俗学、乐律学等各种音乐学的边缘学科熔于一炉，来进行系统化的综合研究”的研究方法。这些对促进中国传统音乐的学术研究，具有重要的作用。

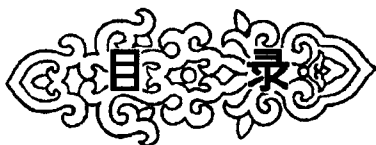
20世纪80年代以来，伴随着改革开放步伐而成长起来的中青年音乐学者，抓住时代所提供的难得机遇，投入民族音乐集成的浩大工程之中，深入民间，深入生活，在以上这些前贤的研究成果的基础上，又有新的贡献。

本丛书的诸位作者及其成果，正是这一时代的产物。他们沐浴着改革开放的春风，浸润着中华民族优秀音乐传统的雨露，吸吮着前辈、同仁的学术养分，试图对中国传统音乐理论的某些方面进行梳理、整合。这既是为有志于中国传统音乐研究的青年学子提供一些可资参考的材料，也起到为中国传统音乐学的学术建设添砖加瓦的作用。我们殷切地期待着读者无私的指教和支持，使这些成果不断地臻于更科学、系统、完善。这也是组织编写、出版该套丛书的初衷。

最后谨对本丛书各位作者的辛勤劳动致以崇高的敬意！对福建教育出版社的阙国虬社长、林毓琮主编的大力支持表示诚挚的谢忱！

王耀华 谨识

壬午年十一月三日



导言：关于中国音乐美学研究对象的思考	(1)
--------------------------	-------

第一章 氏族社会时期的音乐审美意识	(19)
-------------------------	------

第一节 原始拟音工具与音乐审美听觉感知力的开发 ...	(23)
-----------------------------	------

第二节 骨笛音列结构的形式美及其美感特征	(26)
----------------------------	------

第三节 三度音程审美听觉尺度的萌生	(28)
-------------------------	------

第四节 鱼形埙的四声音列结构及其形式美感	(31)
----------------------------	------

第五节 原始乐舞审美意识的精神外现	(33)
-------------------------	------

第六节 自然音响对人的音乐听觉审美感知力的影响 ...	(35)
-----------------------------	------

第二章 上古三代音乐审美意识	(39)
----------------------	------

第一节 夏、商、西周三代乐舞中的审美意识	(41)
----------------------------	------

第二节 周代雅乐的审美意识	(48)
---------------------	------

第三节 音乐享乐活动中的审美意识	(58)
------------------------	------

第三章 “乐”：上古音乐美学范畴考.....	(63)
------------------------	------

第一节 “乐（樂）”的字源学考证——初义及其文化内涵…	(65)
--------------------------------------	------

第二节 形成美的情态：“乐”之涵义三层面.....	(73)
---------------------------	------

第四章 “和”：上古音乐美学范畴考.....	(87)
第一节 “和（龢）”的字源学考证——初义及其文化内涵·····	(89)
第二节 建立美的关系：“和”之涵义三层面·····	(98)
第五章 春秋宫廷诸官的音乐审美意识.....	(113)
第一节 “和”“同”之辨中的音乐审美观	(115)
第二节 师旷的音乐审美观.....	(121)
第三节 季札的音乐评论及其审美观.....	(125)
第四节 医和、子大叔的音乐审美观.....	(132)
第五节 单穆公、伶州鸠的音乐审美观.....	(137)
第六章 先秦诸子的音乐审美意识.....	(143)
第一节 孔子的音乐美学思想.....	(145)
第二节 老子的音乐美学思想.....	(164)
第三节 墨子的音乐美学思想.....	(168)
第四节 孟子的音乐美学思想.....	(172)
第五节 庄子的音乐美学思想.....	(177)
第六节 荀子的音乐美学思想.....	(189)
第七节 《吕氏春秋》的音乐美学思想.....	(197)
第七章 汉代的音乐审美意识.....	(211)
第一节 《淮南子》的音乐美学思想.....	(213)
第二节 董仲舒的音乐美学思想.....	(229)
第八章 《乐记》的音乐美学思想.....	(233)

第一节	“感于物而动”	(235)
第二节	情感与音声	(238)
第三节	“乐”的内容与形式	(240)
第四节	“乐”之美	(243)
第五节	“乐”之审美	(246)
第九章	《声无哀乐论》的音乐美学思想	(249)
第一节	嵇康“声无哀乐”音乐观形成的认识基础	(260)
第二节	《声无哀乐论》的剖析	(266)
第三节	嵇康的音乐美学思想	(272)
第十章	魏晋至隋唐的音乐审美意识	(281)
第一节	阮籍《乐论》的音乐美学思想	(283)
第二节	嵇康《琴赋》的琴乐审美观念	(288)
第三节	《列子·汤问》所载音乐轶事中反映的音乐审美观	(296)
第四节	《宋书》中的音乐美学思想	(304)
第五节	《文心雕龙》的音乐美学思想	(308)
第六节	唐代文献中的音乐美学思想	(313)
第十一章	宋代音乐审美意识	(323)
第一节	宋代诗文中的音乐审美意识	(325)
第二节	宋代的琴乐审美观	(330)
第三节	宋代理学家的音乐观	(337)
第十二章	明代音乐审美意识	(339)

第一节	王守仁的音乐美学思想	(341)
第二节	李贽的音乐美学思想	(343)
第三节	明代的琴乐美学思想	(350)
第四节	明代戏曲家、文学家的音乐美学观念	(356)
第十三章	《溪山琴况》的琴乐美学思想	(365)
第一节	《琴况》之“和”	(368)
第二节	《琴况》之“静”与“清”	(373)
第三节	琴乐诸况之联系	(378)
第四节	《琴况》之审美意境	(382)
第五节	《琴况》审美旨趣的简要评价	(390)
第十四章	清代音乐审美意识	(393)
第一节	清代哲学家、经学家的音乐美学观	(395)
第二节	清代戏曲家的声乐美学观	(402)
第三节	清代的琴乐美学观	(405)
后记	(409)

导言

关于中国音乐美学研究对象的思考

1. 研究对象的确定：与学科基础理论相关

为什么要在了一本中国音乐美学的教科书中，首先写这样一篇“导言”来谈中国音乐美学史的研究对象？在许多美学理论著作中，在其开始部分，都会设有专门的章节来谈对该学科的认识，其中所谈，通常会涉及到学科的基本概念和名称，学科的历史，特别是学科的研究对象和方法，乃至学科的理论构架等方面的问题。例如，在我与罗小平合作撰写的《音乐美学通论》（上海音乐出版社，1999年版）一书中，就专设有《导论：音乐美学理论新构》一节，谈这类理论问题。其中重点所谈的，就是从学科研究对象而引导出的学科基础理论构架问题。在美学研究中，所谓学科的基础理论，应当是能够对学科的整体理论构成以及分支学科起指导作用、并直接影响到学科其他理论构建的理论，否则就称不上是“基础理论”了。就中国音乐美学史的研究对象而言，在认识上，当然也应与其学科基础理论保持一致。因此，从这种相关性看，有关中国音乐美学史研究对象的确定，是和作为学科基础理论应有内容的音乐美学研究对象的问题有关。

关于对中国音乐美学史研究对象的认识，蔡仲德先生在其《中国音乐美学史》（人民音乐出版社，1995年版）中的“绪论”部分，将“表现为理论形态的音乐审美意识，即中国古代的音乐美学理论，中国古代的音乐美学范畴、命题、思想体系”作为“中国音乐美学史的对象”。并将此研究对象具体化为历史上“思想自成体系的音乐美学专论专著”、“子书及后世文集中的有关论述”、“儒家经典及其他典籍中的有关论述”、“二十五史中的乐志律志”、“西汉以后的音乐诸赋”、“宋元以后的琴论、唱论（含曲论）”这类文字著述（第3~5页）。在这里，中国音乐美学史的研究对象是以理论形态及其文献记录而展示和存在的。严格说

来，作为史料的文献，只是对历史上产生的美学思想或美的实践的记录，它可以是研究的依据，而并非学科意义上的研究对象，这是需要区分清楚的。以文字记述的、作为理论形态而存在的音乐美学思想，并不是音乐美学史研究的全部内容，“美学思想史”并不完全等同于“美学史”。这就涉及到音乐美学史的研究究竟包括有哪些内容的问题。

中国音乐美学史的研究，就其现有的著述成果而言，其中绝大部分的内容，是与中国音乐美学史或审美意识的研究有关。但是，这里能否得出中国音乐美学史或音乐美学史的研究，仅仅只是对历史上音乐美学思想及其理论形态进行研究的结论？尽管音乐美学史、特别是中国音乐美学史的研究对象，对其他音乐美学理论研究而言，有其特殊的、历史的内容，但是，从任何社会科学“都是历史科学”的意义上说，任何音乐美学理论，都处于特定的历史框架中，都是历史中产生的音乐美学理论，其研究，都是以历时过程中展现的音乐美的实践以及在此实践基础上形成的音乐美学思想、审美意识乃至审美情感的物态化表现，作为研究的对象。从学科基础理论的角度讲，有关研究对象的基本认识，无论是共时性的还是历时性的音乐美学研究、心理学角度的还是文化学角度的音乐美学研究，都是应当、而且必须是一致的，否则就不可能真正做到理论研究中历史与逻辑的统一。

因此，音乐美学史的研究对象，不应仅仅从所拥有史料的范围来确认，也不应仅仅从构成著述的主要内容来确认，更不应从研究的难易程度甚至局限性来确认，其逻辑的起点，仍应建立在何为音乐美学的研究对象这一认识基础之上。所以，讨论中国音乐美学史的研究对象，仍然要从讨论音乐美学的研究对象切入，为中国音乐美学史研究对象的确认，寻找可靠坚实的理论基础。在这方面，不能因基础理论的薄弱和认识的失误而导致学科理论

本身的严重缺憾。

2. 整体的存在：“本体论”方面的思考

关于美学的研究对象，在不同的美学著述中，历来莫衷一是。这里并不准备在这有限的篇幅中对其中各类观点进行介绍和评价。但是，需要指出的是，以往在认识上容易产生偏差或带有某种局限的原因在于，一是对于美的存在或艺术的存在，论者往往更习惯于依据西方哲学中抽象的、“形而上”的传统来认识美学的“本体论”（Ontology，或曰“存在论”）问题，而不是从“实践实感”的人类学美学视野来认识美和艺术的“本体论”的问题。结果，在理解何为“本体论”的问题上，产生重抽象的哲学思辨而轻“实践实感”的倾向；二是由于缺乏人类学实践哲学的视野，导致在研究对象的选择上，习惯于在认识论的框架中关注美学的研究对象和本体论问题，虽然注意到了美学研究中主客体的关系、艺术作品研究中内容与形式的关系，但是既无法从哲学本体论角度认识美的实践中“人的存在”或“人如何存在”，也无法从人类学实践哲学角度、从构成文化整体存在的“三要素（行为、观念、形态）”视角来认识人的立美审美实践，缺乏对美的实践以整体的把握和认识。

其实，对美的实践进行研究的全局性、整体性视野，并不只是方法论的问题，而是“本体论”（Ontology）的问题，即是从“存在”的角度，将美学的研究视角扩展为对美的实践这一根本的、也是整体的存在进行研究。也只有如此，才能使美学研究既可因其哲学传统及其思维方式，研究美的本质和规律，又可因其美学的立场和“实践实感”的认识态度，研究立美实践和审美经验，并且在人类学实践美学的整体框架中，从人的立美审美活动与人类实践各个方面的联系，研究人在立美、审美活动中与现实

的关系。在对美学的、或者说是音乐美学的研究对象、研究依据进行更为具体、深入的分析时，有必要说明，对美学研究对象的观察和把握，越来越需要整体性，而这种整体性，首先体现在对其“存在方式”的整体把握上。在美学和艺术学领域，对“存在方式”的认识，属于哲学中的本体论研究范畴。就像艺术的发展是以主体实践能力的发展为前提，是以实践主体的“本质力量”的提高为前提，在这样的哲学、美学思考框架中，本体论是认识论的前提而不是相反。相对于西方哲学中抽象的、形而上的本体论传统，这里讲的“本体论”，不仅具有“文化哲学”或“艺术哲学”的性质，更具有人类学实践哲学的性质。这也是我们认识美的存在、认识艺术存在的前提。

有关对“存在”、“本体”的认识，在哲学、美学研究中固然需要“形而上”的高度，但是，许多哲学家、美学家在研究中面对人类的文化、艺术现象时，之所以难以真正深入进去，主要是缺乏对“形而下”的真正了解。哲学通常以“形而上”的方式探讨事物（人、艺术）的存在；而艺术学通常以“形而下”的方式探讨事物（艺术活动和艺术作品）的存在；与两者都相交互渗的美学，则应当是以“形而上”与“形而下”兼容的“上下结合”方式，探讨在美的实践中，“人如何存在”、“艺术如何存在”乃至“美如何存在”，而不仅仅是对人或艺术、美的存在作哲学的抽象思辨。虽然哲学、美学、艺术学的研究各有其特点不能相互替代，但是其学科研究领域的相交、关联和沟通，却是存在的。这方面，需要注意的是，应当克服哲学研究本体论中“形而上”传统的局限。正是其形而上、纯思辨的特点，或使美学研究高居云端，或将美学研究等同于哲学研究。遵循哲学传统进行美学的研究，结果与美的实践、与艺术美的实践距离甚远。若以此进行美学研究，则会失去其研究的美学特点。

3. 整体性认识与研究方法的多样性

在一个称得上具有整体性的认识框架中，提出“美的实践作为美学的研究对象”，其学科意义在于，由于美的实践必然与人的社会总体实践各方面发生联系，所以，在对美的实践的认识和研究中，就必然要求运用多学科的研究方法来认识对象。研究方法的选择和运用，总是和研究对象、研究目标有关。这样做的结果，将会极大地丰富美学的研究内容，推进美学的发展。例如：

对于美的实践的存在，如果用“结构本体”的思维框架去认识其存在的“三要素”，不仅能把握构成艺术、文化存在的行为、观念、形态这“三要素”的具体存在方式，并且能够突破传统的认识上的“内容与形式”思维定式，在更具有整体性的美的实践层面，把握事物诸要素（“三要素”）之间的相互关系。

对于艺术形态的分析和认识，无论是对心理形态还是物化形态的存在，都与艺术形态学甚至艺术考古学、图像学的研究方法有关。当然，在这里，这种研究和分析是从美学的角度进行的。我们要探究的是那些物化形态中所凝聚、表现出的审美意识、情感心理，并依此探讨如何运用美的尺度、方式去创造美、表现美。

在美的实践中，审美心理的构建是其直接而重要的成果，并直接影响了美的创造、表现与鉴赏活动。要认识这些，显然需要有艺术心理学的帮助和介入。在音乐美学研究领域，虽然音乐心理学由于研究手段、方式的局限，从实证方法运用的角度讲，至今还仍然没有成为一门较成熟的独立学科，但它在音乐美学研究中，却一直发挥着重要的作用。

美的实践也与创造美、表现美的工艺设计相关。因而从立美实践的意义上讲，这方面的研究也与音乐工艺学相关。例如，如

何使音乐创作、表演的技能训练提升为构建审美心理、创造美的形式的有效途径,以及如何在音乐教育中,通过教学流程,教学方法的设计,教学手段的运用等,帮助学习者提升创造美、表现美和鉴赏美的能力。这些方面的探讨,都需要音乐工艺学的支持。从更大的方面讲,美的实践也与人的培养有关,故其研究与美育理论(有称美育学)或艺术教育学的研究相关。

艺术实践作为美的实践的重要组成部分,对其研究本身就属于艺术美学(如音乐美学等)的范畴;其研究方法,必然具有艺术美学(音乐美学)乃至艺术学(音乐学)的特点。美的实践也与人的社会文化活动相关,其研究也与艺术(音乐)的社会学、文化学、民族学、人类学相关。

对美的实践的研究和探讨,还应提升到哲学层面来认识其规律、本质、形式、内容等,这也是不可少的。美学研究承续着哲学传统,哲学研究的方法。

对新的研究方法的借鉴,成为近期美学研究明显的特点。正因为美的实践与人类追求美的价值取向的社会总体实践各部分皆有关联,因此,在认识上,人们对美学研究对象的认识范畴也在扩展,而对多学科研究方法的借鉴和运用,也必然形成美学研究中的趋势。

4. 音乐美的实践:认识、研究的逻辑起点

就音乐美学的研究对象而言,若是在认识上仅仅将研究对象罗列为音乐的本质与特性、形式与内容、表现方式与功能、体验方式与感知规律等方面,那么可以说,这些规定基本上还属于对诸种研究对象的罗列,就思维的抽绎、提炼而言,这在研究对象的认识上缺少整合和概括。由于音乐美的实践是认识人类所有音乐立美审美活动和现象的基础,并且这种活动和现象本身就是一

种文化、历史现象，因此，音乐美学以及音乐美学史的研究，就必须以音乐美的实践为认识的起点。

就音乐美学史的研究对象而言，音乐美学史不仅要對历史上的音乐美学理论成果进行研究，而且也要对历史上音乐美的实践成果、对历史上音乐美的实践本身进行研究。其研究不仅涉及到对历史上产生的各种音乐美学思想、审美意识、美学范畴，同时也包括对作为音乐审美对象而存在的產品（或作品）的研究，并且还可以通过文字记述和物化遗存的互证互补，对曾经存在于人的音乐审美心理活动中的美感经验进行研究。研究的方式、角度可以是多样化的。这里，音乐作为人类审美意识的对象化，其存在与人的社会实践、文化存在诸方面皆发生联系，因此，音乐美的存在，势必体现在音乐的行为、观念以及形态诸方面。对音乐美的实践的研究，也必然涉及到音乐美的存在的各个方面。

美学研究的逻辑起点是什么？那就是“美的实践”。所谓“美的实践”，从客观存在的意义上来讲，即处处体现为“人的存在”的、有其美的价值追求目标的人类总体实践（包括艺术实践，也包括社会实践等），这是一种无论在内化的还是外化的方面，都具有“实践实感”的美的存在；从理论范畴的意义上讲，“美的实践”，即体现为“人类本质力量对象化”的美的实践，或者说是“审美意识的对象化”。这是一种具有理论指导意义的思维成果。在两者辩证统一的关系中，“美的实践”作为一种范畴，体现的正是历史与逻辑的统一。

5. 学科概念体系的相关与不同

美学的研究对象问题，可探讨的空间仍然很大。其中本体论方面的认识，直接影响到对美学研究对象的认识。有关哲学、美学、艺术美学的概念体系，各自的特点和相关关系是什么？这个

问题目前仍然缺乏较为系统的研究。从目前一些美学辞典条目的设定看,这方面的研究相当薄弱。

哲学研究基本上属于抽象思维、纯思辨的。在研究中,哲学家感性的生活经验、理性的认知系统都在起作用,但是其学科思维,主要是抽象思维,纯思辨性的。哲学家的表述,虽然也会引用感性经验的例证,但其概念体系,主要由超越感性层面的概念组成。

美学作为一个学科,最初主要是从哲学中发展起来的,虽然其研究的对象是“实践实感”的,但是其概念体系、思维方式却与哲学关系密切,会带有最初来之于哲学概念体系这个“娘胎”的痕迹。但是美学的真正发展,与艺术学、心理学的发展关系密切。由于其研究的对象是“实践实感”的对象,其概念体系必然会与哲学不同,带来更多的感性因素,不那么具有“纯思辨性”。

美学的概念体系与哲学的概念体系的不同,以及两者的区分,应当有专门的比较研究来深化对这个问题的认识。大体上说来,哲学研究主要是思维、理念的研究,而美学研究则主要是“实践实感”的研究。美学研究虽然也需要有哲学式的思辨,探讨诸如美的本质、规律等问题。美学、包括艺术美学一些具体学科概念体系的构成,也需要有一些核心的、也是确实能够在其概念系统中起作用的、有机融入其中的哲学概念。但是,哲学概念与美学概念的最大区别在于,典型的美学概念,不仅具有思辨性,同时往往与经验性的、感性的认识概念相通。

因此,不能将哲学概念直接套用到美学、艺术学的研究中去。似乎仍有必要指出,哲学与美学的概念体系不同,美学与艺术学的概念体系也不同。它们的区别在哪里?首先在于构成整个概念体系的概念成分不同。具体讲,是元理论层的概念、中层理论层的概念、经验层的概念所占比例的不同。在哲学概念体系

中，元理论的概念多；美学中，中层概念居多；而在艺术学或艺术美学中，经验层的概念居多。在艺术学或艺术美学中，虽然也会有元理论层的概念，但是，这些理论往往具有“上天入地”的概念特点，既有其感性化特征，又有其理性思维特点。一些好的美学概念，是能够“上天入地”的概念，例如“和”这个概念，就是这样一个典型的、“上天入地”的美学概念，同时也是音乐美学这类美学概念体系中的核心概念。如果对一些具体的艺术美学的学科概念体系还不太了解，就去构建宽泛的美学或艺术美学概念体系，就会如同现今一些美学辞典中条目设置所显示的那样，基本上是美学概念与艺术概念（而非艺术美学概念）的凑合。

6. “研究依据”和“研究对象”的辨析

(1) 关于“研究依据”的辨析

在音乐美学研究中，所谓“研究依据”，从其存在方式上讲，具有“物化形态”的依据和“心理形态”的依据两层含义。其中第一层含义，是指研究所依据资料的物质性载体（如书籍、曲谱、音像、文物等），是“物化形态”的存在；其中第二层含义，是指这些物质性载体上记录的书写性符号（语言符号、乐谱符号甚至音乐分析符号）以及物质性载体本身作为文化符号所具有的多种文化涵义。通过对这些符号的解读、分析、归纳、演绎、总结而形成的认识成果（诸如对历史上音乐美学现象和思想成果的描述、认识），是“心理形态”的存在。这些认识，都是音乐美学研究中作出结论的前提和依据。根据以上所说音乐美学“研究依据”的两层含义，同时从不同的存在类型看，音乐美学的“研究依据”（或者说是认识“音乐美的实践”的“研究依据”）大致可以划分为三种存在类型。

①符号化文本。主要指以书写性符号（语言符号、乐谱符号）记录的文本，即通常所指的文献史料、音乐曲谱，这是其“物化形态”方面的存在。而符号化文本中通过认识活动给予把握、获得理解的音乐思想、乐音思维等音乐的意识观念和“心理形态”方面的存在。此属“静态性资料”。

需要说明的是，其记录需要有专门的知识、理解、认识、表达能力。所谓“符号化文本”，其存在本身就是“物化形态”和“心理形态”的双重性存在。

②音像成品。主要指记录音响的录音资料以及记录实际音乐活动的录像资料，是一种特殊的文本，即通常所说的音像资料。这些音像资料，既有其“物化形态”的存在，也有其“心理形态”的存在。此属“动态性资料”。

需用说明的是，在音乐美学研究中，对音像成品特别是录音资料的认知，主要依靠听觉感知能力，但对动态性摄像资料的认知，有视觉感知能力的参与。其记录方式主要依靠录音、录像等技术手段完成。录音资料有其物质载体，属于在时间中展开的“音响性”物化形态；录像资料有其物质载体，属于在二维空间（视觉上的三维空间）以及时间中展示的“图像性”物化形态，其中也包含了“音响性”物化形态，两者都属“物化形态”的存在。而通过对这些资料的解读以及多种认知活动而获得的认识，则属“心理形态”的存在。

③音乐文物。主要指乐器以及各种音乐图像资料。从音乐文物具有的文化意义上讲，可以视其为文化符号。但一般没有书写性符号的记录（虽然在器物上也可能会附带有书写性的文字符号甚至乐谱符号）。此属“静态性资料”。

需要说明的是，对音乐文物的其认知一般依靠视觉感知能力，但对乐器的认知（必须通过测音、演奏的行为），就要有听

觉感知能力的参与。音乐文物虽然也会包括乐谱在内，但在本文的分类中，据其符号性记录方式，归属于“符号化文本”类。音乐文物中，各种器物、图像的制作，一般需要依靠各种专门的艺术技能来完成。从其存在形态上讲，一般属于非音响性的、在三维空间中展示的“物像性（器物、图像等）”物化形态。只有在即时性的测音、演奏行为中，才同时具有“音响性”物化形态的意义。

以上三类研究依据（符号化文本、音像成品、音乐文物），从其存在方式来讲，不但具有物质化的存在特点，都属物化形态，并且也都凝聚、包含、反映着不同的心理形态，其中包括与人的意识与观念、听觉与视觉、情感与情绪、体态与行为等相关的多种心理形态。由这三类物态化成品所构成的研究依据，不仅是音乐美学、史学的研究依据，甚至也可以是音乐学科所有研究的依据，差别只在于认识、观察、研究的角度和运用的方法不同。

（2）关于“研究对象”的辨析

音乐美学史研究和思考的对象，从其完整的“存在方式”来讲，是音乐美的实践。而研究对象“物态化”、“对象化”的存在，则构成了研究的依据。以上对其归纳为三种存在类型（皆具有物化形态与心理形态的双重属性），即：符号化文本、音像成品、音乐文物。以上三种存在类型，在确定了与之相关的、学科意义上的研究对象这一前提后，是作为研究依据来看待的。

在音乐美学史研究中，人们在面对、经历或者认识历史上音乐美的实践时，所产生的认识性成果，主要是通过语言符号记录的文本来反映认识性成果，它作为研究对象应有之内容，主要有两个方面：

甲.处于某个历史时期中的人（从某种意义上讲，也包括当

代人——转瞬即逝的时间使一切成为历史), 面对和经历当时生活中音乐美的实际存在(即音乐美的实践), 以语言符号记录和描述的认识成果(其中既包括以文学的、历史学的方式记录的史料文献, 也包括以学科理论研究的方式记录的理论研究成果)。这里, “面对”, 并不一定直接参与; “经历”, 则指直接参与其中。但是, 从宽泛的角度讲, 两者都属直接或间接参与了音乐美的实践。

乙. 处于某个历史时期中的人(也包括当代人), 在不同程度上结合“三种存在类型”的“研究依据”, 对前代(前人)的音乐美的实践进行研究, 由此而产生的以语言文字符号记录和描述的认识成果, 是音乐美学史研究对象应有之内容。

丙. 后人对前人的音乐美学理论研究和认识成果进行研究、或再作思想的展开和延伸而产生的理论研究成果, 则属于“研究的研究”。此研究也要依靠并运用研究者在美的实践中形成的个人经验甚至认识性成果, 虽然与美的实践有一定的联系, 但这些并不构成对音乐美(史)的实践的研究依据, 其成果只构成音乐美学学术史或思想史的研究内容。它主要是对前人的研究成果作某种思想分析和学术评价。

需要特别加以说明的是, 甲、乙两类的认识性成果以及属于丙类的“研究的研究”成果, 在音乐美学史的整体研究中, 是相关、互补, 甚至是在认识活动中交织在一起的。这是因为, 研究者本身的实践经验、历史知识、理论素养, 都会在研究中交互作用, 影响其研究的结果。

以上两个方面, 甲、乙类(意识观念类)属于音乐美实践的“第一性”的存在应有之内容, 它虽然并不代表音乐美的实践(即研究对象)全部的存在, 但却是其重要组成部分。音乐美学史研究所依据的史料中, 这两类其实并不少见。其中“意识观

念”类的存在，就“包括了可以用语言符号对各类音乐文化观念、美学思想以及各种音乐知识以理论表述的逻辑思维”。（参阅修海林、罗小平著《音乐美学通论》，上海音乐出版社，1999年版，第273页）。

丙类则属于研究的研究，这类历史上产生的认识性理论成果，也作为史料而存在，虽然也是“研究依据”，但却不同于甲、乙类“研究依据”的存在类型，主要属于美学思想史或学术史的研究内容。丙类以往经常被视为音乐美学（史）的研究对象，结果反而忽视了音乐美学的实践这一“第一性”的研究对象。所以，分歧产生在，是否承认音乐美学（史）的研究对象具有存在的“第一性”问题，或者说，要真正认清这个问题，首先要回答，什么才是音乐美学（史）研究对象的“第一性”的存在。这样提问题的意义首先在于确定音乐美学史的研究对象是历史上的音乐美的实践活动。只有属于“第一性”的存在，才构成其真正的研究对象。

这方面容易出现的分歧是，从学科理论（而非学科研究“习惯”）的角度讲，中国音乐美学史，究竟是音乐美学理论史（学术史）的研究，还是音乐美的实践史的研究？我们能不能抛开对历史上曾经存在的音乐美的实践的研究，来研究音乐美学史？

7. 坚持学科研究的“第一性”前提，促进学科新的发展

对于什么是音乐美学（史）学科研究的对象？若要作最概括的回答，就是历史上曾经发生、形成过的音乐美的实践活动。从认识的整体性来讲，在美的实践活动中、在构成美的实践的行为方式的“三要素（行为、观念、形态）”的相互关系中，其中既体现有立美审美活动中主客体的关系，也包含有立美审美的经验，并且更直接展示了审美意识“对象化”的实践行为过程。在

这其中，属于主体的观念意识中，也产生并形成有各种审美范畴和美学思想。因此可以说，“音乐美的实践活动”这个大概概念，从“存在（being）”的意义上说，其中既包括了与实践主体的创造、表现、感知、体验、理解、反思、评价等多种音乐实践行为相关的实践行为，以及相伴形成的各种意识观念、概念范畴，同时也包括作为实践主体认识、感知对象而存在的物化形态（其中包括了符号化文本、音像成品、音乐文物这三种“物化形态”和“心理形态”兼具的存在类型）。从“存在”的意义上讲，音乐美的实践活动的存在，是以构成音乐美存在的“三要素”及其相互关系为认识前提，其中除了实践中的参与和操作行为、音响和物化形态的存在，当然还包括意识观念、概念范畴在内化心理和外化符号中的存在。

对音乐美的实践活动的认识，从学理上讲，应当是学科研究中位居首要的、也是根本的任务。音乐美的实践活动的存在，是音乐美学和音乐美学史学科研究的“第一性”前提。我们将“存在”作为哲学、美学研究的第一性问题，其理论意义也在于此。在这里，之所以要强调指出这一点，主要是因为，在一般人的认识中以及甚至在一些教科书中，在音乐美学史的研究中，似乎关于音乐美的存在的各种认识性成果，是音乐美学史研究中唯一的研究对象。甚至在音乐美学史的专门研究中，有将记录这些认识性成果的史料，作为学科的研究对象来看待的。而音乐美的实践活动，则处于次要甚至被忽视的地位。如果我们自觉或不自觉地将音乐美学史的研究对象仅仅定位在思想史或学术史的研究，那么，音乐美学史的研究对象就只有历史上那些存留下的“音乐美学理论”等思想资料了。美学史或中国音乐美学史，便只能称之为“美学思想史”、“中国音乐美学思想史”。而历史上曾经发生、存在的美的实践（这其中也自然包括有美学实践中产生和形成的

各类思想成果)，便会在学理层面上被排挤到学科边缘甚至疏于顾及。

的确，目前中国音乐美学史的研究，从实际的分量上讲，仍然是偏重于思想史甚至学术史的研究。若要真正做到以历史上曾经发生的音乐美的实践为研究对象，其研究的难度将大大增加，史料也嫌不足。尽管这方面也已经有过新的努力，并且也有所突破，也有新的学术成果，但是总体上讲仍然与学科发展的要求尚有相当的距离，也未形成气候。但是，中国音乐美学史可拓展的空间仍然是相当大的。这方面，需要通过用新的学术眼光，运用多种研究方法，例如与音乐形态学、文化学等方法的结合，通过群体的努力，拓展学科研究领域，形成新的学术气候，才能将中国音乐美学史的研究推向新的阶段，并使其得到更大的拓展。



第一章

氏族社会时期的音乐审美意识

第一节

原始拟音工具与音乐审美听觉感知力的开发

第二节

骨笛音列结构的形式美及其美感特征

第三节

三度音程审美听觉尺度的萌生

第四节

鱼形埙的四声音列结构及其形式美感

第五节

原始乐舞审美意识的精神外现

第六节

自然音响对人的音乐听觉审美感知力的影响



1. 了解有文字记载历史之前的音乐审美意识

对于有文字记载历史之前的音乐审美意识的考察,是中国音乐美学史研究的必要组成部分,属于探索民族音乐审美意识之源的工作。所谓审美意识,指的是人在美的实践中产生和形成的特有的精神现象,其中包括在美的实践中形成的感知、体验、兴趣、能力、态度以及观念、判断、思想、理想等多种建立在人的生理心理基础之上的美感现象。

远在创造出文字、掌握语言表达能力之前,原始初民就已经有了比我们一般常识所了解的要丰富得多的音乐活动,并且极大地开发了包括音乐听觉审美能力在内的音乐才能。那些留存至今的原始乐器及其测音结果,以其文化的物化形态与心理遗存,为我们展示了原始初民音乐审美感知的心理。在研究中,除了用美学的、历史学的方法,还可以运用音乐考古学、乐器学等学科的研究方法,探索 and 了解初民音乐审美心理中的形式美感特征。属于音乐听觉审美范畴的形式美感特征以及相关的音乐审美意识,是我们的祖先在长期的音乐实践中形成的,会因听觉审美的要求而形成某种标准和尺度。在初民的音乐听觉思维发展到一定程度,并开始具有制作乐器或拟音器的能力之后,其听觉思维上的形式美感特征,便会通过原始乐器或拟音器而保留下来。

从音乐美的存在的意义上讲,具有感性形态的音乐审美意识,其存在本身就具有某种观念性,也不以是否有文字的记录为转移,这也是与音乐美学史研究对象相关的前提性认识。音乐美学史的研究,目的就是在历史文化研究的基础上,尽可能使音乐美学的历史,呈现出原本生动的面貌。本章的探讨,反映的正是这方面的努力,一般美学史或音乐美学史研究,仅仅将先秦作为认识的起点,显然是不足的。更何况,先秦诸子之前,特别是夏、商、西周诸代包括音乐思想在内的音乐审美意识,也并非无

迹可察可考。从这个意义上讲，对远古时期以及从远古至西周这一漫长历史时期的音乐审美意识的研究，是一部相对完整的中国音乐美学史著述所应当具备的重要组成部分。

2. 认识“音乐的耳朵”是如何历史地、文化地形成

从发生学的角度讲，人之所以能够在音乐审美感知心理活动过程中，对乐音的运动状况及其形式特征以审美观照，其基础在于个体的及至群体的“音乐的耳朵”的历史形成。在这里，重要的条件是，乐音的动态形式美与能够感知这一形式美的“音乐的耳朵”两者之间审美关系的构成。

从乐音感知的听觉基础讲，人的听觉感受器感受乐音声波的振动并产生相应的主观感知效果，本身就与人的听觉感受器的自主选择有关。表面上是人耳被动反映，实际上已包含了对外在事物（自然界产生的以及人工制造的各类声音）的适应、调整与选择上，因而实质上是一种能动的反映。

从对乐音形式美感知的意义上讲，人的“音乐的耳朵”发生、形成的历史，本身就是一种不断调适、选择外在音响世界中美的乐音的历史。“音乐的耳朵”作为文化进化的产物，其构造与性能与人的心理发展的需要相适。仅就人对声音及乐音的选择与适应而言，它不仅反映在人耳对“可听声”的自然选择上，更反映在人在听觉上对谐和乐音主动的文化选择。若将这种选择再扩大到音高、音色以及乐音形式结构诸方面，必然会因不同民族的、地域的历史文化背景与相关的诸种心理原因（如教育、习得的影响），而呈现出较大的差异。

因此，不同民族在不同历史时期所表现出的对音乐形式美的主动选择与把握，反映的正是一定民族在一定历史时期内，“音乐的耳朵”在审美听觉感知中的发生、形成以及模式的构成。这方面，远古乐器或拟音器从实物上为我们提供了初民音乐听觉心

理的真实记录，其中反映了他们对乐音形式美感的感性把握，也反映了他们的乐音形式构造能力以及音乐思维的特有形态和模式。

第一节

原始拟音工具与音乐审美听觉感知力的开发

探讨氏族社会音乐审美意识（包括其形式美感）的形成，首先要从探讨人的劳动与工具的制作和使用开始。人的音乐审美感知力，正是在不断实现和证实自己的、作为主体能力的改造自然与改造人的自然本质的实践过程中，作为社会的人的审美能力而被确证的。正如马克思在谈到人的“音乐的耳朵”作为人的本质力量的确证及其主观感性的形成时说的：“人性的感官，各种感官的人性，都凭相应的对象，凭人化的自然，才能形成。五种感官的形成是从古到今全部世界史的工作成果。”^①

因此，可以从原始人制作和使用工具的劳动实践过程，去寻找原始人音乐审美意识产生的线索。从目前掌握的史前音乐文物看，原始人最初音乐感觉的形成，与拟音器（工具）的制作有直接的关系。

1. 作为拟音器（工具）的原始乐器

目前所知中国古人类最早的拟音器，是在重庆奉节县云雾乡兴隆洞发现的 14 万年前的旧石器时代的石哨。这个石哨是古人

类用钟乳石打磨加工而成的，特别是开口（吹口）一侧的微凹状和口端周缘的磨蚀痕迹，属人工所为。据音乐考古专家吹奏，当气流在这加工过的钟乳石鹅管孔洞中回旋，并从吹口一侧旋出后（底部自然封闭），可以“轻而易举地获得一个清晰而稳定的音频”。在洞中，还发现有刻在象门齿上的被专家确认的具有艺术造型意味的线纹。^②这是中国发现最早的可视为原始乐器的拟音器。但就其用途和功能而言，这究竟是一个单纯的发声器，还是狩猎中诱捕动物的工具，仍有待考证。

在距今约 7000 年的浙江余姚河姆渡新石器中期文化遗址中，发见有用禽类肢骨制成的骨哨。在其中第四文化层发掘出的一百多支骨哨，品种各异，音色各有特征。他们长度六至十厘米不等，哨上开有音孔，少则二三孔，多则六孔。这反映先民当时已经掌握多种类型骨哨的制作及相应的吹奏技能。因其所发音调的多样性，可以推测其使用功能亦不相同。根据民俗学的知识，史前人在狩猎中使用骨哨这类拟音器摹拟禽兽鸣叫声。应当能看到这一点，最初作为生产工具的拟音器，经长期使用，逐渐启发和塑造了原始人的音乐知觉力。各种发音方式和手段的使用，也潜移默化地开发了人的音乐智能，培养了人的音高感、音色感甚至音程感。除了这类拟音工具，可以被确证的、自然界存在的许多合乎自然律的鸟鸣，也是开发人的音乐听觉感知力的重要因素。

可以相信，初民制作拟音器以摹仿鸟声是付出极大的努力的。正是在人工制作拟音器的实践中，原始人不断开发着音乐感知力，这是实用的拟音工具“进化”到审美的专门乐器必要的内化条件。一旦原始初民从拟音器的发声中体验到某种愉悦情绪并引发内在的精神活动，有目的地表达自己的内心情感，甚而产生对自己价值及创造力以肯定的主体意识，便在拟音器的使用上，摆脱了仅仅作为劳动工具使用的局限，从而投入到音乐审美体验

活动中去。

2. 原始乐器的依附性与双重性

河姆渡出土的骨哨，可以视为拟音器与乐器功能兼具的原始乐器的典型代表。这类骨哨就其文化特点讲，具有原始乐器产生时对生产实践活动的依附性、功利价值和审美价值兼具的双重性。所谓依附性是就其工具制作和产生的因由而言，双重性是就其使用的功能和作用而言。从音乐美的实践而言，在这类原始乐器的制作和使用中，先民们不只是从聆听中获得了美的感受，而且还从制作中提高了创造音乐形式美的能力，把握了相关规律，开始了真正意义上的音乐美的创造。

这种创造一旦与生活中涌发出的音乐审美情感体验相结合，即意味着音乐审美活动的产生。这时，审美体验便具有精神的、文化的内涵而不再仅仅是为了狩猎的需要。因此，兼有生产工具的拟音器与原始乐器的拟音器这种文化价值功能的双重性，是骨哨这类带有起源意义的原始乐器的重要特点。

远古时期，同样具有依附性与双重性典型特点的乐器，是石磬。人类的祖先，曾经历过漫长的石器时代。石器的制作首先是同工具的使用联系在一起的。在我国的新石器时期，当农耕逐渐成为维持生活的主要劳作方式时，经过精心打磨而产生的石制工具如石刀、石犁，便成为当时代表先进生产力的工具。当人们有意识地敲击这些生产工具，产生清亮悦耳的声音时，磬的音乐便开始产生了。这种美的声音一旦被用到生活中、娱乐中时，原来的发声工具，便真正具有乐器的意义了。我们今天仍然能够从石磬的外形中，发现它与实用性石制生产工具之间的联系。

第二节

骨笛音列结构的形式美及其美感特征

原始文化的发展并不平衡，并非是在不同的空间齐头并进或直线演进，而是有生有灭，在文化传播微弱的远古时代，就更是如此。产生年代要远早于河姆渡骨哨，在河南舞阳贾湖新石器早期文化遗址出土的一批骨笛，距今约九千年左右。作为人工制作的原始管乐器，这些乐器使我们史前音乐发展水准的了解，进入一个新的认识层次。

对其中一支贾湖骨笛的测音结果表明，从实际具备的音列结构关系来看，被测骨笛的“音阶结构至少是六声音阶，也有可能是七声齐备的、古老的下徵调音阶”^③。并且，同时出土的骨笛，其开孔大多具有相同的可测量方式。这表明，贾湖先民很早便已从感性上把握了乐器制作中，七声音列结构与数理逻辑之间的一定关系。据考古界人士介绍，骨笛上不仅有调整音高的调音小孔，并且在开孔时，是经过精确计算的^④。可以证实，贾湖先民已学会运用数学的计算方式，寻求一种有规律可循的多孔笛发音规律，这实际上是管律计算的发端。

人工的乐器制作，是扩大人的音乐审美听觉感知力的重要手段与途径。这些考古成果，对于我们判断当时的“新人”音乐审美听觉感知力的构成以及对他们音乐创造、表现能力并作理论上的论证，是至关重要的。可以断定，在有文字记载的历史之前的

数千年，中华民族的祖先在音乐创造活动中，已经掌握了运用复杂音列结构以吹奏有序音列与曲调的能力。

贾湖先民对音列结构形式美的把握，早已超越了对自然声或人声的模仿阶段，形成了具有某种结构特征的音乐思维能力。而形式美的产生，也正是审美意识发生的证明。在音乐思维逐步建立的过程中，自然界的各类声音（包括人声）对人的听觉审美感知中音高感、音色感等乐音感知力的开发、形成，无疑具有重要的影响。但是，只有当人所创造的乐音形成一个经选择、组织而建立的音列结构，才意味着人的音乐思维能力及其审美形式感产生了一个重大的质的变化。这是有组织的乐音活动的逻辑实现，也是音乐审美感知力的升华与突变。它对历史进化中的深远影响，是不可低估的。

贾湖先民的骨笛制作，属于具有美的创造意义的音乐活动，它证明的是原始初民音乐感知力、结构力与逻辑思维能力已初步形成，反映的是音乐审美听觉模式已初步确立。骨笛的音列结构，正是已建立起来的审美内在听觉结构的外化形式，也是人的音乐创造力量的对象化。它是凝聚和证实了人的音乐能力的对象，是人的“音乐的耳朵”得以构建的明证。这种乐音结构能力的建立，是继节奏感、音高（音程）感、音色感建立、形成之后，音乐审美听觉感知力最为重要的进步。

从音乐美学的角度来看，由于人在社会生产实践中创造了人所独有的音乐听觉器官与相应的听觉感知力，因此，人的音乐听觉感知力本身就是文化进化的产物。人在音乐实践活动中不断扩大着这种能力与感知范围，其音乐审美听觉思维模式也越来越具有丰富多样的形式。也由于人的音乐听觉在本质上是“社会人”的音乐听觉，人在审美听觉心理感知中最终获得的，就不仅仅是生理学意义上的听觉感知效应，而是与人的精神生活、意识形态

相关的听觉心理现象。考古的文化分析表明,骨笛的应用与原始宗教和巫术礼仪活动有关^⑤。从骨笛在墓葬中多为一墓两件,置于被葬者股骨或肱骨两侧看,这表明骨笛在当时的精神生活中有重要的文化功能。从文化学角度看,贾湖骨笛很可能是一种具礼器功能的乐器。可以认为,在原始宗教礼仪活动中,骨笛的演奏不仅是为了某种形式美感的需要而存在,它所引发或者表现的,是与宗教观念、情绪与想象等深层心理感受浑然一体的情感体验,这也是骨笛乐音美的文化功能所在。

第三节

二度音程审美听觉尺度的萌生

对原始社会时期已经相当发达、具代表性的乐器陶埙的测音获得的三度音程结构,为我们展示了初民在审美听觉进化与对音调形式的美的把握中最早建立起来、并对后世民族音乐的音调结构(包括旋律的进行、调式和音阶结构的构成等)具有持久影响的特性音程。这也可以说是一种内在的音乐审美听觉尺度在陶埙这一乐器中的外现。从听觉审美的角度对这种三度音程感的探讨,实际上也是对最初产生的、具某种稳定形态的审美听觉心理结构的探讨。

1. 较具稳定性的形式美感结构

已知新石器中、晚期的一音孔、二音孔陶埙呈现出的小三度

音程^⑥，是一种使用比较准确的音程。尤其是在单体的、仅能发二三个音的陶埙中均出现这种音程结构，就显得更具选择性与稳定性了。这表明，原始人制作、存留的陶埙以及对其音程结构的主动选择，不是随意的。这些测音结果作为原始先民音乐听觉心理的记录，呈现的恰恰是已具备的乐音听觉形式的美感结构。

这种三度音程关系何以能够被认为是一种较具稳定性的形式美感结构而不是随意产生的音程结构呢？我以为，在现有的文物史料基础上，可以从三个方面去认识。首先，原始人在制作当时最重要的吹奏乐器陶埙时，体现在陶埙上的、对三度音程结构有意识的选择，至少证明了前文已经谈到的听觉审美心理上的偏爱；其次，在相当范围的地域空间内及相当长的历史时间范围里，这个三度音程结构在乐器的制作及音列结构的设计中，被有意识地固定下来。对于这一点，我们不仅可以从已知的新石器时期陶埙测音结果中得到证实，并且还可以从上古三代（夏、商、西周）以来的陶埙、钟、磬等的音序结构中得到肯定。最后，我们可以尝试从这个特性音程与民族语言音调的关系，去分析它何以能成为一种听觉美感结构的原因。而这在今天仍旧活着的民族音乐中能找到证明。

2. 同语言音调的适应关系

就人的音乐思维的产生和发展来说，人真正创造出自己的音乐，在初始的意义上讲，是通过自己的发声来实现的。嗓音是人最先掌握、运用的音乐发声手段。最初虽然还不能细致清晰的发音，但是却可以藉此来沟通、交流。在混沌初开的音乐感萌生阶段，音乐性的音高感、节奏感等就已从语音曲折中产生了。这种语音的曲折以及相随的音高关系，就构成了口语声调的扬抑起伏。在原始人那里，吟唱或吟诵型的音调应是最基本的音乐声

调。闻一多在《神话与诗》一文中，称《吕氏春秋·音初》所载涂山女所唱“候人兮猗”为“音乐的萌芽”，“孕而未化的语言”，正是看到了语音曲折与旋律音调在最初吟唱音调中的混合未分离的状态。

在汉语的音调系统中，不同的音调对听辨字义有重要作用。而“口语旋律”也会在使用中产生一种美感。从民族音乐发展的历史来看，“小三度确实在我们民族音阶的发展过程中占有重要地位。甚至在今天，在我国民间劳动歌曲的呼号声中，多数情况下也仍然是小三度占重要地位”。^⑦除了口语性很强的民歌，在集中体现汉语“口语旋律”艺术性的说唱音乐中，例如属北京方言的说唱乐种京韵大鼓，其“口语旋律”在行腔时呈现有典型的三度音程特征。

不管中国口语声调从古至今发生了多少变化，曾经产生和形成有多少种方言声调，但是从中国口语的基本声调特征来讲，其声调高低抑扬的传统特征，却是一直保持着的，其声调的语音曲折（“口语旋律”）与传统音调（“音乐旋律”）的字声特殊关系，也是保存着的。可以认为，原始乐器陶埙中呈现的稳定的小三度音程，恰恰标志着早期器乐旋律对原始口语旋律和吟唱性音调在音乐旋律上的摹拟。这是因为，由乐器来模仿语言声调以适应人的口语吟诵，必然将语音曲折中的特有声调保留在乐器（陶埙）的设计和制作中。

陶埙中体现的三度音程感之所以成为原始人音乐审美听觉中的一种形式美感，除了原始人通过乐器的制作，赋以陶土烧制的器物以有生命的形式，并在其中创造了独特的美的乐音结构，体现了美的规律等等之外，也还在于原始人的歌唱性口语旋律以及用陶埙来伴奏、演奏的旋律性音调，同早期文明生活中，如社会的习俗、礼仪活动中“乐”的行为发生联系。吟唱、吹奏所表现

的旋律形态和音调，当然是与表达一定社会内容的语言行为相关，字腔与声腔的谐和融洽是声乐及相随的器乐活动获得形式美感的重要条件。三度音程的形式美感特征不仅表现在音乐活动中音乐音调与语言声调的相谐顺和，甚至在逐步形成古代音阶观念及音乐形态结构上的美感特征过程中，也起着某种决定性的作用。

第四节

鱼形埙的四声音列结构及其形式美感

甘肃玉门火烧沟文化遗址留存有二十余件鱼形陶埙，属新石器晚期的遗物。经测音^⑧，这些三音孔鱼形埙在音列设计上，是以“(羽)——宫——角——徵——(羽)”的四声结构为基本特征。它提供了远古乐器音阶构成的重要信息^⑨。这可能是我国音阶早期历史发展中形成的一种更具本源意义的音列结构形式。我们可以从中明显看到，从半坡陶埙中就固定了的三度听觉审美尺度，在此四声音列中，成为支撑其整体序列结构与框架的重要尺度和依据。这说明，经过了漫长的时间，在“音乐的耳朵”听觉审美尺度及其形式美感的心理构建过程中，三度音程感已具有稳定的基础，并且是以四声音列的形态规格化了。在这四声音列音序结构关系中，宫——角（大三度）、角——徵（小三度）、羽——宫（小三度）的三度音程结构，透彻地表明了三度音程审美听觉尺度在古代四声音列形成中的重要作用。

笔者认为,在旋律型乐器鱼形埙中,存在和反映的是一种在先秦五声音阶观念形成之前就已成型的四声音列结构及观念。^⑩这种音列构成的基础,既不是后世所认为的观念上向来作为五声音阶构成基础的五度相生理论,也不是一般认为的心理上最符合人对音高谐和关系自然要求、听觉心理上最具协和性的八度、五度(四度)音程。对这一问题的探讨仍应集中到三度音程形式美感结构的心理建构上。该问题表明,即使当音乐的旋律形态从对口语旋律和语音曲折声调的依附中独立出来,只要它在一些音乐体裁形式中仍然与语言声调保持着密切联系(如古代的诗乐,后世的说唱音乐),就不可能摆脱语言声调最初的影响。这一点和民族音乐的审美欣赏习惯有很大的关系。我们从今天的地方戏乐、说唱音乐中可以体会到,如果没有地方语言腔调的固有特色在音乐行腔中起作用,其审美情趣便将会大大削弱甚至索然无味。

在氏族社会音乐生活中,呈鱼形纹的陶埙,可能与某种巫术性的鱼崇拜观念有关^⑪。鱼形埙以其鱼形及网纹的图饰,象征着与巫术性的鱼崇拜活动相关的文化涵义,并参与有关的祭献性乐舞。而由鱼形埙吹奏出的以四声音列为其内部结构的乐曲,是参与这类精神性的、具各类艺术表现形式(如吟唱、舞蹈、纹饰等)祭献乐舞的重要因素。它以音乐的方式表达了初民的期待、祝愿与献祭活动中专注而深沉的情绪。以三度框架为音列构成主要特征的四声结构,很可能在这类乐舞活动中逐步成熟、稳定,从而为自己开辟了一条艺术化的、具乐音系列构成特殊规律的音阶演进道路。

鱼形埙所具有的四声音列结构,其产生意味着一种经长期选择而形成的音乐思维模式,它既是实践的、也是观念的产物,从乐音形式美感能力的形成讲,这也意味着内在审美听觉心理结构

的确立。这个具典型性的音乐思维模式存在的意义，不仅在于它本身四声音列模式的构成，还在于这种模式一旦完成其心理建构，便能在简单而明晰的模式中，演变、生成无数种形态各异的曲调类型来，它给音乐形式美带来的丰富性是无可估量的。因此，在鱼形埙本身的制作与设计中呈现出的四声音列外化结构，正是原始人音乐心理内在思维模式的显现，两者呈现为一种异质同构关系。

原始人在制作陶埙时，知道怎样把本身固有的、内在的标准运用到对象上来实现。因此，原始人是按照乐音构成的美的规律来构造陶埙及其音列的。从陶埙参与演奏的乐舞审美活动来讲，其精神的内容来自于对生活努力的肯定与追求，其形式美的感受则直接来自于包括陶埙的制作、演奏和多种乐舞活动中，它们具有审美的意义毋庸置疑。

第五节

原始乐舞审美意识的精神外现

原始乐舞作为与氏族社会生活联系最密切、也是最具群体性的艺术活动，可以说是包括图腾崇拜、巫术、宗教、艺术等所有精神活动繁衍发展的土壤，也是当时艺术化生活的集中体现。当先民能够以乐舞这类综合艺术形式表达自己的情感意志时，实际上就已经具备了审美的感知、体验以及对艺术表现形式的驾驭能力。从这个意义上讲，艺术化的生活，就是一种真正的审美活

动。在尚没有形成职业性、竞技性的艺术活动方式时，这种艺术化的活动，是最合乎人的生活需要，也是最自然、最具有美的感染力的。

原始乐舞的审美活动，具有独特的艺术思维方式和精神体验方式。在我们已经可以了解到的图腾之乐、典礼之乐、农事之乐、战争之乐、生息之乐的原始乐舞活动中，其艺术思维不仅具有对现实的超越、文化的认同、情感的宣泄等文化心理特征^⑩，并且，当先民在充满神秘虚幻但又不乏激情投入的乐舞活动中，艺术化的形式本身就体现了主体超越现实的内在要求。其中反映对外在客观世界的驾驭能力往往是以原始思维的方式表现出来，艺术化的行为给了这种超越以动力和激情。

原始乐舞活动中的审美意识，具有独特的艺术思维方式。其中表象思维与逻辑思维、形象思维与理性思维共构一体。具体到乐舞这一审美对象的构成和表现，其中音乐的节奏、旋律乃至歌唱，体态的律动、造型和整体的协调，乐舞表现与视觉环境、服饰风格的适应和吻合，乃至由听觉、视觉和形体、言语诸艺术能力共同形成的综合艺术表现形式，都是其审美意识的外化。另外，从其美感心理的形成讲，原始乐舞活动中形成的情绪、联想、想象等情感体验，以及在艺术活动过程中有所反映的审美评价、审美理想和价值观念等，也都体现其独特的审美意识。

这类乐舞审美意识在物化形态中的反映，有公元前 2500 年左右的遗存物——青海大通县上孙家寨出土的乐舞纹彩陶盆。在该彩陶盆的内壁上腹部，绘有五人牵手起舞图像三组。根据民俗学的一般知识，这类舞蹈活动中是有歌声相伴随的。从舞者动作整齐划一，特别是头侧的发辫摆动方向一致看，说明舞蹈本身具有很强的节奏性。所谓“人之动而有节莫若舞”（《礼记·月令章句》），就是讲了乐舞中节奏律动感的重要特性。对这种节奏的律

动感以充分的认识和表现，本身就是审美意识的反映，而这些通过彩陶盆上的乐舞形象得到充分地展现和反映。此图像的水波纹和柳叶状纹饰，可能也间接反映了乐舞活动所依托的美的场景以及群体之间的快乐和谐情感。从现有史料中看，与此相类似的原始乐舞有“三人操牛尾，投足以歌八阙”的葛天氏之乐（《吕氏春秋·古乐》）。

第六节

自然音响对人的音乐听觉审美感知力的影响

在先民的生活中，具有生产工具作用（如用于诱捕鸟禽）的拟音工具，在长期使用中能够逐渐启发和促进其音乐感觉力的形成。与此同时，自然界中的各种音响以及人的多种发音方式和手段的使用，也都会潜移默化地开发人的音乐智能，培养人的音高感、音色感甚至音程感。这方面，自然界的音响，是开发人的音乐感知力的重要因素。在自然界音响中，鸟的鸣叫声许多是合乎音律的。音乐史家杨荫浏先生曾记述，1942年8月他在川西灌县青城山上圆明宫道观避暑时，曾听到一种不知名的鸟，叫出合乎自然律的以下诸乐语^⑬：



无独有偶，笔者1984年6月在青城山，也听到了类似的合

律鸟鸣。可以想象，这些合律的鸟鸣声，会在很大程度上开发初民的音乐感知力，而初民在制作拟音器以摹仿鸟鸣声时，又会付出多大的努力！正是在人工制作拟音器的实践中，原始人不断开发着音乐听觉感知力，这是实用的拟音工具“进化”到审美的专门乐器必要的内化条件。一旦原始初民从拟音器的发声中体验到某种愉悦情绪，引发其内在的精神活动，有目的地表达自己的内心情感，甚而产生对自我价值及创造力以肯定的主体意识，便会在拟音器的使用上，摆脱了仅仅作为劳动工具使用的局限，而投入到音乐审美体验活动中去。

或许是由于自然界的鸟鸣以及原始人制作拟音工具的努力，在启发、开发人的音乐智力与听觉感知力的形成过程中，曾经起过重要作用，致使古人很早就形成有音乐起源于对自然音响与禽兽声摹仿的看法。《吕氏春秋·古乐》记伶伦“听凤凰之鸣，以制十二律”，以及《管子·地员》中“凡听徵，如负猪，豕觉而骇；凡听羽，如鸣马在野；凡听宫，如牛鸣箝中；凡听商，如离群羊；凡听角，如雉登木以鸣，音疾以清”等记载，说明在古人的音乐意识中，由自然界音响与禽兽声调引起的音高、音色等听觉印象，甚至成为“十二律”制律与五声音阶原始唱名产生的启发。

对自然的摹仿，是早期人类进行艺术创作的重要方式。与此相关，在中国音乐审美意识的产生之初，就已经有了这种与艺术起源理论相关的音乐美学思想，并保留在后世的文献中。如《吕氏春秋·古乐》中就记载传说中帝颛顼“令飞龙作效八风之音，命之曰《承云》，以祭上帝”。同篇另记“帝尧立，命质为乐。质乃效山林、溪谷之音以歌”。可以说，古代音乐摹仿说作为审美意识的产生，与人的音乐美的实践活动有关，是历史地形成的。

参考文献

①马克思:《经济学—哲学手稿》(朱光潜节译本),载《美学》第2期,上海文艺出版社,1980版,第11页。

②目前的公开报导,见《北京晚报》2003年4月1日刊载《奉节发现14万年前石哨》和《北京晨报》同年5月27日刊载《三峡发现最早乐器》两篇短讯。

③黄翔鹏:《舞阳贾湖骨笛的测音研究》,载《文物》,1989年第1期。

④张居中:《考古新发现——贾湖骨笛》,载《音乐研究》,1988年第4期。

⑤同④。

⑥黄翔鹏:《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》。载《音乐论丛》(一),人民音乐出版社,1978年版。

⑦⑧同⑥。

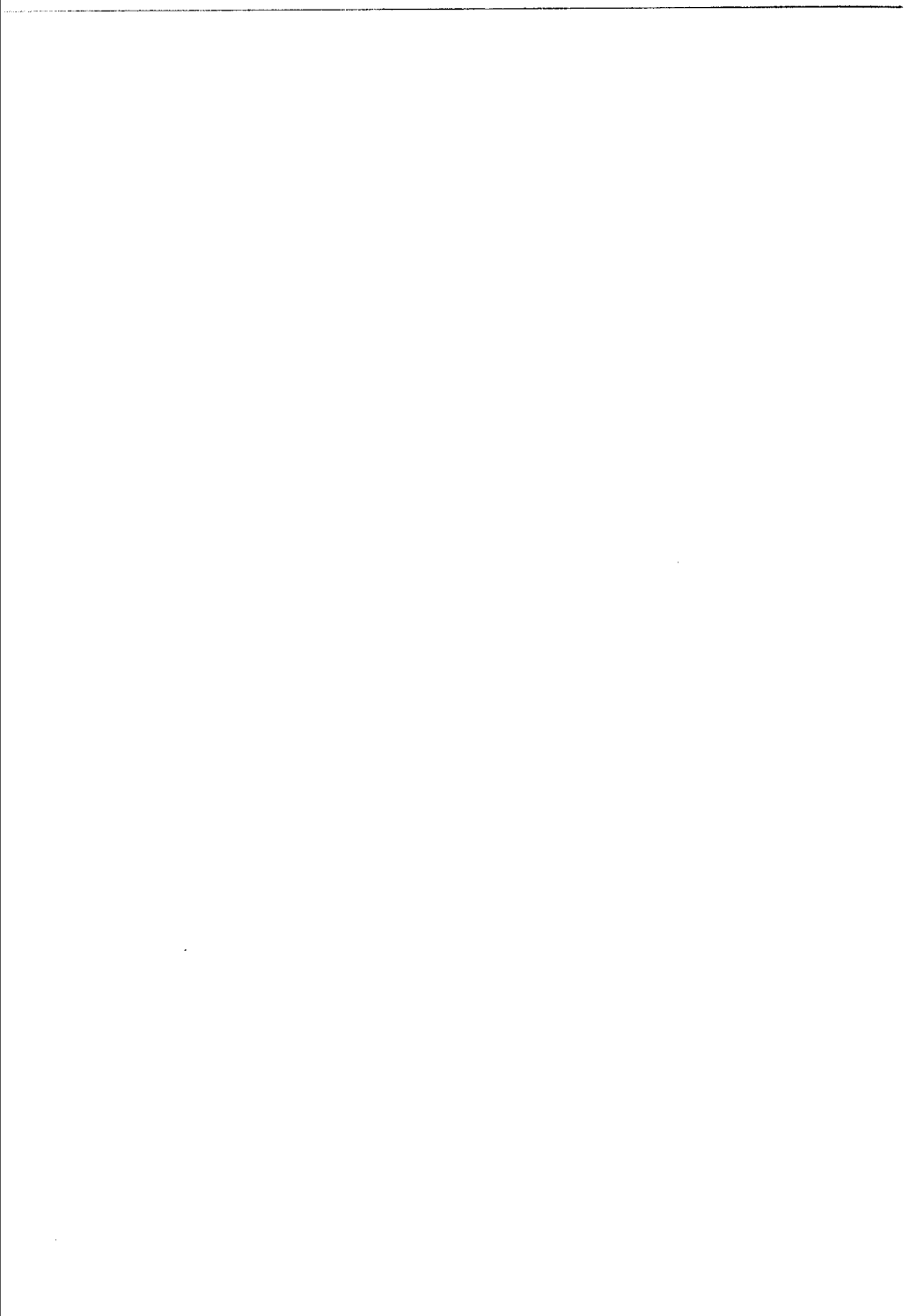
⑨目前有关火烧沟鱼形埙的测音资料,除了黄翔鹏《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》一文中公布的测音资料,《中国音乐文物大系·甘肃卷》的测音资料基本上毫无规律可言。这主要原因在于埙的音高的测量,因其发声特点,主观性强且偏差大。因此,测音者的经验、学养和识见显得更加重要。本文认为,黄翔鹏论文中所用测音资料,是数位有长期音乐学研究经验的专家所测定的结果,不同于一般考古人员的测音数据。并且,至今仍未见到对这两个不同测音数据的可靠性进行研究并作取舍判断的论文。因此,本文仍以黄翔鹏先生论文中公布的测音数据为准。

⑩修海林:《远古至西周四声音阶观念的形成及其历史地位——关于音阶史问题的思考》,载《中央音乐学院学报》,1991年第3期。

⑪参阅赵沛霖:《兴的源起——历史积淀与诗歌艺术》,中国社会科学出版社,1987年版,第28页。

⑫参阅修海林:《原始乐舞的文化心理》,载《中国音乐》1987年第3期。

⑬杨荫浏:《中国音乐史纲》,音乐出版社,1955年版,第73页。



第二章

上古三代的音乐审美意识

第一节 夏、商、西周三代乐舞中的审美意识

第二节 周代雅乐的审美意识

第三节 音乐享乐活动中的审美意识

上古三代音乐审美意识的研究，是中国美学史乃至中国音乐美学史整体研究中相当重要的内容。上古三代，特别是西周时期的音乐审美意识，是先秦诸子音乐思想形成的前提和基础，不了解这一时期的音乐美学思想，就不能真正理解和评价先秦诸子的音乐美学思想。

第一节

夏、商、西周三代乐舞中的审美意识

1. “王者功成作乐”观念中的审美意识

“王者功成作乐”一语虽晚出于《礼记·乐记》，但是这一观念，则早在上古三代乐舞的制作、编创活动中就反映出来了。如果抽去其中的王权意识，“功成作乐”这一观念的影响可以说是延续数千年，直至今日。

三代乐舞的产生，意味着从氏族社会形成、发展起来的图腾祭礼、宗教崇拜等各种乐舞，已经完成了向奴隶制文化的转型（这种转型实际上在尧舜时代已开始）。就像笔者曾经谈到的：

如果说，氏族社会末期的尧、舜时代已是中国奴隶制社会形成的前夜，那么到了夏禹时代，便是中国历史上第一个可考的奴隶制王朝时期。……当以王权统领四方的政治现实反映到上层建筑意识形态领域，尤其是在社会文化生活中占据显要地位的乐舞活动时，乐的內

容，便从氏族社会时期主要用于图腾祭祀以及对祖先神的崇拜，进而转向对奴隶制统治、对君主作为英雄人物的歌颂。^①

历史上，在宫廷乐舞中对君主的英雄功绩与王权统治以歌颂，始于夏代。夏代的历史存在，已经能为今天的考古研究所证实。夏时期的乐舞活动，也并非虚构，结合音乐考古与文献的研究，同样可以认为是可信的史实。这方面最为典型的事例，便是乐舞《大夏》的产生。据《吕氏春秋·古乐篇》所记：

禹立，勤劳天下，日夜不懈，通大川，决壅塞，凿龙门，降通涿水以导河，疏三江五湖，注之东海，以利黔首。于是命皋陶作为《夏籥》九成，以昭其功。

这部乐舞的艺术表现形式，据《礼记》所载，为“八佾以舞《大夏》”（《祭统》）、“皮弁素积，敔而舞《大夏》”（《明堂位》）。其表演服饰为戴皮帽、著白裙而露脊梁。六十四人的舞队，在以籥为主奏乐器的音乐伴奏下起舞，蔚为壮观。

《大夏》以禹个人英雄功绩为赞颂对象，作乐的目的是为了“以昭其功”，突出的是奴隶制王权意识。但是从乐舞的表现和观赏讲，“以昭其功”又并非尽是王权意识，也反映有一定的审美意识。这是因为，《大夏》表现的治水工程，本身就是一项规模极大、关系民众生存的全局性事功。这样一项浩大工程的完成，对社会普遍心理情感的影响，是可想而知的。大禹治水的功绩，虽然可能不如《禹贡》中夸耀的，有“九川涤源，九泽既陂，四海同气”那般壮举，却也并非是一般的水利工程。孔子曾称禹治水“尽力乎沟洫”（《论语·泰伯》），这与考古中发现的夏遗址具相当规模的水井、沟洫是一致的。在农耕文化的社会组织结构中，通过组织奴隶进行大规模的土地整治，在井田中建立规整的沟洫，构成初步的灌溉系统，以疏导河流，减少自然灾害的影

响,是保证农业生产的一项基本措施。在生产力已经高度发达的当代中国,防洪和治理水患的举动尚且都会引起全社会的高度关注和支持,而艺术家们也各种文艺形式给以表现、歌颂,那么,大禹治水的故事之所以历经百代而依然保持其文化魅力,也正是因为这个故事本身凝聚着厚重的历史情感!

夏代的治水活动一旦以乐舞的形式表现出来(尽管是作为王者的事功被歌颂),无论是乐舞的表演者还是观赏者,都不可能不在一定的社会传播面引起内在情感、意志的激活与震动,并且还会从乐舞的艺术形式中引发起一种社会性的、具普遍共感的审美体验。

《大夏》乐舞的编创,除了反映了“以昭其功”的功利目的与王权意识外,也包含着对治水事功的歌颂赞美,并力图用艺术化的形式给予展示。它是对乐舞的创作和观赏中产生的群体性愉悦、激奋情感的肯定。因此,“功成作乐”观念所包含的,正是通过创作乐舞来表现引起全社会普遍情感共鸣的艰巨劳动成果、并给以赞美的审美意识。人改造自然、战胜自然的艰巨劳动,之所以值得赞扬,并会赋予一定的艺术形式(乐舞)表现之,正是因为它在本质上证实了人自己的、作为主体的创造力量。而乐舞正是将这种创造力通过艺术形式给予再现。所以,“功成作乐”,正是这种创造要求的体现,这是那个特定时代音乐活动中产生的特定审美意识。

2. 祭乐“尚声”行为中的审美意识

在祭祀乐舞活动中,尊崇并注重以乐声来达到沟通鬼神、天地的目的,是商代音乐文化意识中一个比较突出的特点。殷人在祭祀中重视音乐,在后世文献中有专门记述。如“殷人尚声。臭味未成,涤荡其声,乐三阕,然后出迎牲。声音之号,所以诏告

于天地之间也”(《礼记·郊特牲》)。从现存甲骨卜辞辞例看,殷人祭祀活动中多用乐舞,其中以《濩》最多。所谓“乐三阙”,可能就与《濩》在祭祀祖先仪式中的演出有关。根据音乐考古上对当时各种乐器的了解,见诸于卜辞记录的乐器有十余种,现存的商代音乐文物中,也有编磬、编铙、铜鼓、皮鼓、陶埙等乐器。所以说,商代已具备较大规模的合乐条件,其音响效果是有规模的。

《礼记·效特牲》还从比较的角度,记述了“周人尚臭”的情况。上古时代,在人们的心目中,乐声为阳,扬播于外;气臭为阴,传息于内。阳声传于天地之间,阴气达于渊泉幽冥。周人祭祀时牲之未杀,先用香草和酒灌地,其含意是以其香气求诸阴,故称“殷人先求诸阳,周人先求诸阴”(《礼记·效特牲》)。《礼记》反映的多是周人的文化意识,对殷商文化评价并不高。因此,周人称商人祭祀“乐三阙”,并非什么美辞,而是客观的记述。这里反映的是殷人在祭祀活动中对用乐的看重态度。

这类音乐活动,也并非单纯的“尚声”之类行为。“尚声”的行为,是与其精神要求相通的。在这类音乐活动中调动的,是行乐者带有宗教祭祀观念的情感心理,其中包含着诸如乐通天地鬼神、乐通阴阳等丰富的心理意识。为了能在祭祀活动中达到沟通天人的目的,商人所依靠的,仍然是音声能与社会情感相沟通的作用,而并非什么声学物理效应或单纯听觉感知效应。

祭乐“尚声”的行为,反映的是殷人从远古祭祀乐舞中承继下来的“乐感天人”意识。对殷人而言,其祭祀乐舞既有对涤荡乐声的感性体验,又在心理上建构了天人之间的感应系统。祭祀乐舞体现的正是殷人的这种音乐文化心理结构。当殷人在祭祀乐舞这类艺术化了的形式中,证实了自己的所知所感,精神意识的东西与乐舞的表演、音声的感荡相互融合、共鸣,从而达到情与

理、心与声、现实与非现实的统一，这不正是达到了一种行乐的境界？

殷人在祭祀活动中“尚声”的行为，从文化功能上讲，不仅起到了“诏告于天地之间”的作用，并且其乐舞活动也是作为祭祀活动的重要组成部分而展开的。殷人选择的“涤荡其声、乐三阕”这样一种行乐方式，其中包含和反映了行乐活动中“尚声”的审美意识。这虽然可能不被乐舞的参加者、观赏者从理性上完全意识到，但是在乐的行为过程和心理体验中是给以肯定的。这甚至使得商人在祭祀活动中看重与使用音乐的程度，可能要甚于周人。

就商人“尚声”的情感特征来说，就像商代青铜艺术所传达的，往往让人体验到一种森严、神秘甚至恐怖的情绪。如果说在这样一个统一相适的文化环境中，器物上的风格与音乐的风格应当是相一致的，那么，在与那些饰以饕餮纹饰，甚至食人形象的青铜礼器共同构成的祭礼氛围中，当时的乐舞表演，很可能具有同样类型的风格和情感效应。殷人祭祀乐舞活动中反映的社会情感，应与殷人“率民以事神”、“尊而不亲”的特点相关，这与周代崇尚的“近人”、“尊礼尚施”的社会情感是很不相同的。许多研究者指出，商代青铜器由于体现着一种历史的必然力量而形成一种狞厉之美，这是需要从特定的历史文化角度去认识其审美意识和风格表现特征的。

3. 乐以象德的审美意识

所谓“乐以象德”，是就具有教化功能的乐舞而言，指的是以乐的表演形式，去表现王者的功绩和德行，最终获得一种“情见而义立，乐终而德尊”（《乐记·乐象》）的效果。周代乐舞《大武》的产生，就是一个典型事例。

《吕氏春秋·古乐》这样记《大武》的产生：

武王即位，以六师伐殷，六师未至，以锐兵克之于牧野，归乃荐俘馘于京太室，乃命周公作为《大武》。成王立，殷民反，王命周公践伐之；商人服象，为虐于东夷，周公遂以师逐之，至于江南；乃为《三象》，以嘉其德。

在后世的儒家经典乐论著作《乐记》中，有《宾牟贾篇》记孔子与宾牟贾的对话，其中对整个“武”乐的表演过程，作了相当详细的描述。孔子也由《武》乐的舞姿等表演形式谈其象征性比喻的含义。同书的《乐象篇》，则专以“武”乐为例，谈其“以乐象德”的乐教意义。其中写到：

乐者，心之动也；声者，乐之象也。文采节奏，声之饰也。君子动其本，乐其象，然后治其饰。是故先鼓以警戒，三步以见方，再始以著往，复乱以饰归，奋疾而不拔，极幽而不隐。独乐其志，不厌其道；备举英道，不私其欲。是故情见而义立，乐终而德尊，君子以好善，小人以听过。故曰：“生民之道，乐为大焉”。

《乐象篇》的这段论述，正是将“武”乐作为“乐以象德”的实际例证，谈其音乐观念。这段话虽晚出于《礼记·乐记》，但其观念或审美意识，却来自于周代，并与其乐教思想一脉相承。《乐记》中的《宾牟贾篇》、《乐象篇》，都讲了到“武”的艺术表演形式。

“武”乐六个乐章的表演，其步阵、进击、鸣鼓、奏乐、舞姿与乐音的诸种符号，在审美理解中，都会因对那个时代精神、文化观念、趣识的理解而被赋予特定的意义，由情绪的体验而进入深层意识的理解，最终达到“是故情见而义立，乐终而德尊”的乐教目的。而情与理、乐与德在审美的过程中共为一体，也正

是“乐以象德”审美意识的体现。

在“武”乐的审美中，通过审美理解力把握的，正是它的道德情感内容。《武》乐的乐教作用，就是通过乐舞这类可感形式，通过乐舞造型、音乐演奏等艺术手法，调动人在观赏乐舞审美活动中的情感心理，激发人的想象、联想及情感体验诸种心理活动，由情而见理，使乐的道德教育与情感教育相辅相成，最终实现乐教的目的。因此可以说，“乐以象德”是一种具美育特征的音乐审美意识。《乐象篇》所讲“乐者，德之华也”，其含义不仅可理解为乐是开在道德之树上的花朵，同时也意味着乐是以美的形式来表现德的。

在古代，乐的道德教育是非常重视形象化教育的，它可以通过美的乐舞形式来表现德。在“武”乐的审美中，通过审美理解力把握的，正是其道德情感内容。先秦时的荀子在其《乐论》中所说“舞‘韶’歌‘武’，使人心庄”，“故乐者，所以道乐也；金石丝竹，所以道德也”，也是“乐以象德”审美意识的反映。

另，《礼记·郊特牲》称“乐‘武’，壮而不可乐也”，就是强调“武”乐的审美，突出的是其雄壮、威严的一面，而不是供安乐消遣之用。“壮”，与“强”、“健”、“盛”、“乾”等字义接近，具有旺盛生命力的象征性，因此，“壮”本身就体现了一种美的姿态，代表着一种阳刚之美。以“壮”来概括“武”乐的审美情感特征，正是一种审美意识的反映，也提出了一个具体的审美范畴。从审美范畴的角度看，“武”乐的审美，应归为“壮美”一类。它同“悲壮”的含义不同，它不是因有价值东西的毁灭而造成的伦理性情感，而是对有价值东西的成功而给予直接肯定的伦理性情感。

后世荀子《乐论》中讲的“舞‘韶’歌‘武’，使人心庄”，也谈到《武》乐在审美上能使人获得“庄重”的心理体验。所谓

“庄重”，是强调了乐舞的神圣、肃穆，“武”乐在后世的礼乐活动中，可能越来越具有这种特点；但是“雄壮”的特点，应当是“武”乐最初就具有的鲜明的审美特征。

第二节

周代雅乐的审美意识

有关周代雅乐的行乐活动，所涉史料多出“三礼”（《周礼》、《仪礼》、《礼记》）。“三礼”的成书年代不一，主要为后人据前人资料编选。其中不少思想资料传达着周代的历史信息，一些记录也与今人考古研究相吻合，仍然是研究周代礼仪制度的重要史料。

周代雅乐的审美意识，渗透于雅乐活动之中，是由礼乐制度、礼乐思想及其具体实施过程体现出来的。实际上，谈乐不可能不涉及礼，谈乐的审美意识不可能不涉及礼乐活动的行为。这也是周代音乐美学思想研究的特点所在。本节所涉及到的周代雅乐，包括西周、也包括东周时期的雅乐活动及其礼乐制度。

1. 周代雅乐制度的实施及其行乐规范

周代文化在中国文化史上具有重要而特殊的地位，其影响至今犹存。我国“礼乐之邦”的美称，实源于周礼乐制度的形成。西周初期，礼乐典章制度就已经实施，并不断完善。周代的雅乐制度，是其政治制度的重要构成部分。作为社会上层建筑的一部

分，雅乐制度，势必会对在血缘关系和宗法制度基础上建立起来的社会政治关系有所反映。从历史上看，夏、商社会政治结构是在部族联盟基础上形成，以血缘关系为纽带而建立起来的。周人克殷建国后，一方面仍因袭了维系部族联盟的血缘关系，通过分封制，以王室至亲国戚和功臣分封诸侯国而巩固统治，防止殷人复辟；另一方面，周人又建立了以嫡长继承为社会政治关系结构的宗法制度。这两者形成的社会宗法关系、血缘关系以及相应的道德伦理观念，曾经长期适应了农业社会政治体制，影响着我国的传统伦理观念、文化心理，并渗透到民族的行为、思维方式中去。

在周代社会政治制度基础上形成的雅乐制度，其设置实质上就是为了维护、调和这种宗法血缘社会政治关系。雅乐的实施方式及礼乐制度的设计本身，反映了它对周代社会政治制度的适应程度。从周雅乐制度的执行机构看，《周礼》所载“六官”，其中天官掌邦治、地官掌邦教、春官掌邦礼、夏官掌邦政、秋官掌邦禁、冬官掌邦事。其中并未单设有“乐官”，从事雅乐活动的乐官、乐师、乐工，由于其活动与多种行政有关，所以分别隶属于“六官”中的地官、春官、夏官和冬官。其中与春官和地官的关系最为密切，又以春官中的乐官、乐师、乐工人数最多。

地官掌管邦国之教化的职责之一，就是要驯化民之情性而使之和顺。而要达到使民内和外顺的教化目的，就必须以“五礼”、“六乐”去实施教化，以乐辅礼、以乐施教。《周礼·地官》所言“以六乐防万民之情、而教之和”，本质上是针对人心的改造、教化而言的，是以礼为行为规范，以乐为辅助手段，乐教的道德教育内容与情感教育内容相辅相成，从而达到“以乐教和”的目的。

周代雅乐的用乐，除教习六艺之外（如地官），几乎都集中

在春官的“吉礼”与“嘉礼”这两大礼乐活动中。这也是本节谈论的重点。

关于吉礼的雅乐实施，据《周礼·春官》的记载，因其“事邦国之鬼神祇”的性质，其行乐形式为“乃分乐而序之，以祭、以享、以祀，乃奏黄钟，歌大吕，舞《云门》，以祀天神。乃奏太簇，歌应钟，舞《咸池》，以祭地祇。乃奏姑洗，歌南吕，舞《大磬》，以祀四望。乃奏蕤宾，歌函钟，舞《大夏》，以祭山川。乃奏夷则，歌小吕，舞《大濩》，以享先妣。乃奏无射，歌夹钟，舞《大武》，以享先祖”。这里所述“六乐”，即周宫廷雅乐活动中表演的黄帝、唐尧、虞舜、夏禹、商汤、周武王的代表性乐舞，史称“六代乐舞”。

关于嘉礼的雅乐实施，据《仪礼》所载，大体上有“乡饮酒礼”、“乡射礼”、“燕礼”和“大射礼”这四类仪礼活动的用乐。其行乐多穿插交接于仪礼活动过程。所奏乐曲主要来自《诗·国风》中的《周南》（如《关雎》、《葛覃》、《卷耳》），《召南》（如《鹊巢》、《采芣》、《采蘋》），《诗·小雅》（如《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》），笙诗（如《南陔》、《白华》、《华黍》、《由庚》、《崇丘》、《由仪》）。

在以上两大类（吉礼之乐与嘉礼之乐）十项仪式（吉礼中的祀天神、祭地祇、祀四望、祭山川、享先妣、享先祖；嘉礼中的乡饮酒礼、乡射礼、燕礼、大射礼）中，其文化功能、涵义明确的区别是：

吉礼用乐是以庞大的乐舞形式在祭祀典礼场合中演出，带有从氏族社会祭天祀神乐舞活动中延留下来的观念与行乐方式；而嘉礼的用乐则是以短小的诗乐形式在乡饮燕射的礼仪场合中演出。

吉礼行乐所用主要乐舞，为“六代乐舞”，其中或带有原始

社会图腾崇拜的宗教观念，或以历史上的帝王功绩为主要歌颂内容，体现有某种敬事和沟通神人的意识；而嘉礼行乐所用乐曲，主要为出之《诗》的“风”、“雅”的诗乐，以君臣夫妇、嫡长亲属关系为诗乐主要内容，具有世俗情态。

吉礼行乐的对象除了天地、自然神灵以外，还包括了祖先神，象征和反映了血缘关系和受命于天的王权意识；而嘉礼行乐的对象是现世之人，所谓“以饮食之礼亲宗族兄弟，以婚冠之礼亲男女，以宾射之礼亲故旧朋友，以飧燕之礼亲四方之宾客，以脰膾之礼亲兄弟之国，以贺庆之礼亲异姓之国”（《周礼·春官》）。在行之以诗乐笙歌的同时，还必须严格遵守行乐的等级规范（如“凡身，王以《騶虞》为节，诸侯以《狸首》为节，大夫以《采蘋》为节，士以《采芣》为节”。《周礼·春官》），体现的正是宗法关系中的宗法意识。从整体上看，嘉礼用乐象征和反映了宗法等级关系与和邦国、亲万民的治国意识。

吉礼的行乐方式，仪礼程式与用乐形式基本固定，属专乐专用；嘉礼的行乐方式，用乐形式与乐曲选择视名分等级而定，多曲多用。

吉礼所用之乐，主要体现了历史纵向延承关系；嘉礼所用之乐，主要体现了地域横向聚合关系。

以上是周代两类最主要的雅乐行乐方式，其规范与准则，直接影响并反映了周代雅乐活动中所形成、并参与其中的雅乐审美意识。从雅乐制度的形成、制定来讲，其呈现的行乐方式，某种程度上正是其内在的审美意识的外现。这也是了解周代雅乐审美意识必须要先了解雅乐行乐方式的原因。

2. 周代雅乐制度中的礼乐关系

了解周代雅乐制度中的礼乐关系，同样是进一步了解周代雅

乐审美意识的重要前提。在雅乐活动中，礼与乐的关系有两个基本特点，一是乐的活动是礼仪活动的组成部分，二是乐的活动及其方式，在相当程度上集中反映了礼的等级规范与观念。

在礼仪活动中，乐师、乐工的行乐活动由于礼的严格限定，是非随意性的，这点和一般娱乐性歌舞、奏乐活动有鲜明的对比。在《仪礼》中，对乐师、乐工的所有行乐方式（包括演奏次序，乐器的使用、安置等）均有详细的记载，从整体上反映了礼乐制度的成熟与组织的完善。这方面较为常见的例子有文献记载的关于周代礼乐制度中对乐舞队列规模上“佾”数（行列）的限定（《左传·隐公四年》），对成套编悬乐器（编钟、编磬）使用的规定（《周礼·春官》）。此外，从我国先秦墓葬考古发掘的统计材料来看，其中乐器作为礼的等级象征确有明确的反映，反映了《周礼》中的礼乐制度确曾在较大范围内得到过实施。

从雅乐实施的行为规范上讲，乐确是从属于礼的。但是若从礼的实施经常是以乐的活动方式展开，乐作为礼整体构成的重要组成部分而参预其中，并且乐具有礼所无法取代的独特功能来看，在周代雅乐观念中，乐与礼的关系又是相辅相成的。

3. 雅乐活动中“乐者乐也”审美情感的实现

对于礼乐的关系和各自的独特功能，《礼记·文王世子》有言，“凡三王教世子必以礼乐。乐所以修内也，礼所以修外也。礼乐交错于中，发形于外，是故其成也怗，恭敬而温文”。《礼记》成书于汉儒之手，并用于解释《仪礼》，作为儒家经典，其中保留了先秦以来关于礼仪制度、礼乐思想的不少历史资料，在研究周礼乐方面仍有重要价值。上述引文，笔者以为在观念上还是属于周代礼乐思想范畴的。

上引《礼记·文王世子》的一段话，反映了一种对礼乐活动

更深一层的认识。文中所谓“交错于中”、“其成也悻”，是指通过礼乐活动而在心中获得一种喜悦心情。这种喜悦之情不是一般的生活中的愉悦体验，而是指心悦诚服地接受礼的规范、要求，以至于和内心要求相一致的情况下，产生的喜悦之情。

我们能够从礼乐与人的心理情感的联系及其功能，意识到周代制礼作乐的目的，从乐教的目的讲，礼乐最终是规范人的外在行为与培养人的内在修养及其情感心理，这同时意味着符合礼乐准则的社会心理结构的实现。礼的行为准则和乐的活动，共同成就了“其成也悻”的情感心理，而这种情感心理在礼乐活动中确可经乐的活动表现和抒发出来，这成为礼乐活动是否获得成功的标志。只有在这时，人们才会在礼乐关系上，更为重视这类艺术化了的“乐（yuè）”的实现。

因此，从礼乐活动在情感心理中的实现来讲，“乐（lè）”的情感状态的产生，也就直接意味着“乐（yuè）”的活动的实现。在这点上，反映的正是自氏族社会乐舞活动中就已产生的“行乐（yuè）求乐（lè）”的意识。先秦乐论中有关“乐者乐也”思想的记述，只是这种审美意识的不断深化，同时带有新的历史特征和思想倾向。

根据以上的认识，我们可以认为，从制礼作乐的目的以及乐的活动方式来讲，乐从属于礼；从对礼与乐的不同社会文化功能的认识来看，礼与乐之间又呈现一种相辅相成、不可分割的关系；从礼乐活动最终达到的重构人的情感心理的目的来说，其成功的标志是在艺术化了的乐（yuè）的活动中乐（lè）的情感心理的实现。这是我们认识周代的礼乐制度及礼乐关系，并由此进一步深入到对雅乐审美意识的认识时，所需要把握的。

4. 周代雅乐“乐求人和”的审美意识

周代雅乐的审美意识，渗透于雅乐活动之中，是由礼乐制度、礼乐思想以及雅乐的具体实施过程体现出来的。实际上，谈乐不可能不谈礼，谈乐的审美意识也是如此。周代雅乐“乐求人和”的审美意识，由于与雅乐在各方面的实施及其价值观念皆有关系，因此通常具有教育学、文化学和美学的意义。

周代礼乐制度所设“六官”，其中以地官和春官的行乐活动最多。值得注意的是，在《尚书·周官》和《周礼·地官》中，都记录地官的职责为掌管邦国之教化。如《尚书·周官》记地官“掌邦教，敷五典，扰兆民”。《周礼·地官》中讲地官“使帅其属而掌邦教”，下设大、小司徒之职。其施教内容包括“以五礼防万民之伪，而教之中。以六乐防万民之情，而教之和”。这里，“中”就是“正”，主要指通过礼的教育使人行正；而“和”，是就人的各种情性而言，主要指通过乐的教育使人性情和谐。《周礼》所言“教之中”、“教之和”，本质上是针对人心的改造、教化而言，是以礼为行为规范，以乐为感化手段，使礼乐教化的道德内容和情感内容相辅相成。这里反映的“乐求人和”，具有教育学的目标和意义。

在周宫廷礼乐制度中，有关春官行施礼乐的职责，在《尚书·周官》中，记述的是“掌邦礼，治神人，和上下”。在《周礼·春官》的记述中，是“以六律、六同、五声、八音、六舞，大合乐以致鬼神祇，以和邦国，以谐万民，以安宾客，以悦远人”。无论是《尚书》中讲的“和上下”，还是《周礼》中讲的“和”、“谐”、“安”、“悦”，都是就乐之“和”而言。因此，这也可以视为要实现“乐求人和”的文化功能。

在具体的礼乐活动中，无论是祭祀天地、山川、鬼神的乐舞

演出，还是宴飨燕射中的奏乐形式，无一不是为了在天地人鬼、上下尊卑以及邦国万民、宾客远人之间，构成和谐、安悦的关系。雅乐活动的行乐过程，就是通过人际之间乃至天人之间的情感交流、沟通，来实现这种和谐、安悦的关系。与音乐审美体验相关，在这类乐的活动中，人的身心都笼罩在行乐的快乐气氛里，达到的是一种乐声相谐、乐情和悦的审美境地。从中反映出来的，正是深深渗透于当时雅乐活动中“乐求人和”的审美意识与观念。

行乐求和的审美意识，在周代吉礼与嘉礼的施乐方式与过程中，体现得更为充分。周代的统治者在制礼作乐的过程中，有意识地在吉礼之乐和嘉礼之乐的表演过程中，以某种具象征意义又确有其特定内容的乐类及行乐方式，去反映氏族血缘关系和宗族等级关系，并在其社会文化功能上，达到乐以相和的目的。例如嘉礼之乐中，由“风”、“雅”诗乐活动达到的，是体现君臣尊卑、邦国万民之间的相“和”。

与此同时，在建立良好的社会秩序和人的关系之外，诗乐的活动，也明显地具有娱乐、审美的功能，含有后世“寓教于乐”的审美意识。形式上的等级象征并没有掩盖行乐中听音而乐(lè)的审美效应。事实上，周代雅乐活动是包含有审美的成分在内的，虽然它决然不同于纯粹欣赏音乐形式美的审美行为。雅乐的活动同样也可以调动身心、激活情感，在它特有的文化认同范围内，在形式上和观念上均具相当规范的行乐过程中，去获得内在情感心理与外在行乐行为的谐和一致。在这种相感相应的行乐过程中，处于同一类文化氛围中的人们，无疑会达到一种审美满足的愉悦体验。

在这类行乐环境、氛围和过程中被陶冶、感发而产生的愉悦情感，不仅与外在行乐的各类形式（乐舞表演、乐歌演唱以及行

乐的规则)相谐和,并且在心理上同样也因为人与天地、人与人之间的同乐相谐关系而获得情感的愉悦和审美的快乐。所以,“乐者乐也”这一理论概括的初始含义,估计就是对雅乐行乐过程中所获得的谐和快乐的审美情感体验的充分肯定。当然,必须指出,这种审美的愉悦如果没有内在情感心理与外在行乐方式之间的谐和无碍,也是难以实现的。所以,“和谐”应当是“快乐”的前提。

从周代雅乐审美意识来看,一旦在雅乐活动在各个层面中,实现了“和”,并获得了审美的愉悦快乐,制礼作乐的文化功能也就得到了完满的实现。“乐”的审美情感的获得,正是检验“和”的实现的标准。周代雅乐活动中,吉礼和嘉礼中所行的歌舞、诗乐,目的都是为了求“和”,求“和”方能至“乐(lè)”,这大概是周雅乐审美意识的精髓所在吧!

5. 雅乐审美意识的历史特征

雅乐审美意识的产生,并非始自周代,而是可以一直上溯至氏族社会时期祭祀典礼中的乐舞活动。从历史文化的延承讲,周代的礼乐活动,只是原始祭典活动的延续、发展和制度化。《尚书·尧典下》所载舜时期的祭典乐舞活动,其原始礼仪道德教化规范与乐舞综合艺术表演形式的共构一体,就表明了这一点。其文字表述为:

帝曰:“夔!命汝典乐,教胄子,直而温,宽而栗,刚而无虐,简而无傲。诗言志,歌永言,声依永,律和声。八音克谐,无相夺伦,神人以和。”夔曰:“於!予击石拊石,百兽率舞。”

这段文字虽系后世笔墨,但却符合早期礼乐活动的主要特征。从礼乐文化的传统来看,此可视为雅乐活动的基本文化模

式。从这个意义上说，周代礼乐制度只是这一文化形态更为发展与制度化的成果罢了。例如其中讲的“诗言志，歌永言，声依永，律和声”，高度概括了当时诗乐（入乐诗歌）的基本艺术特征。即使诗歌在后来的“分科倾向”中脱离音乐而主要成为一种文学表达方式时，“诗言志”说，也仍然是中国历代诗论的“开山纲领”（朱自清《诗言志辨序》）。

雅乐的历史特征还表现在，在乐的活动中最初形成的情感体验，是一种社会的、群体的、普遍的情感，是社会群体（如氏族部落、部落联盟等）在其共同的生活环境、氛围和社会生存斗争中形成的情感体验。它是社会群体寻求文化认同的产物，尽管其行乐的活动带有明显的功利倾向，但是在社会群体的共同生活中形成的情感体验，通过乐的活动，同样能够促成其审美的感受和体验，这是我们从那些氏族部落乐舞活动中完全可以了解到的。即便是奴隶制王权时代那些带有“王者功成作乐”功利意识的乐舞，皆为新兴君主建立功勋之初的产物，其革故鼎新、顺应时代潮流，未尝不受到社会群体的普遍的文化认同、推崇和赞扬，并且获得和谐快乐的审美情感体验。

当周代雅乐在社会的政治、经济以及文化生活的巨大变革中，因丧失其自身依存的社会文化基础，缺乏普遍的文化认同，而不再具有最初的审美价值时，雅乐（或者说是礼乐活动）也仍然会在新的时代，适应新的需要而继续存在。这时的雅乐，已经不会再保持原来的文化样式，甚至会“改头换面”、重新装扮自己的艺术身姿。但是，雅乐的功能，却会永久地存在。只要人类社会（哪怕是现代社会）仍然存在有基本而且多样的社会结构，只要在这个结构中存在着某种礼仪性、典礼性、认同性以及教化性的艺术活动，雅乐精神（或者说是礼乐精神）就会永远存在。

在精神文化层次，周代雅乐审美意识作为历史的观念形态或

思想资料，仍然成为后人思考与艺术（音乐）相关的教育、社会问题时的参照甚至依据。从历史上看，在新的社会历史条件下，雅乐观念曾经在不同时期成为新的音乐思想体系（例如儒家音乐思想）、乃至统治阶级音乐思想的理论来源和依据。应当看到，周代雅乐审美意识对中国古代音乐美学思想发展的影响是深远的。它作为自远古氏族社会以来，在“乐”的活动中产生、形成的最具代表性的音乐审美观，至今仍然在民族音乐文化心理及行乐方式上留下难以磨灭的历史影响和烙印。其中某些有着遥远历史回声的传统文化心态和意识，仍然有可能在现代人批判性的反思中被重新认识。只有真正了解自己文化产生的背景与根源，才能以正常而自信的心态去从事今天的文化建设。

实际上，周代雅乐审美意识中诸如“乐者乐也”、乐求人和、情理相成、寓教于乐，以及重视审美体验中群体的认同等特征，仍然构成现今一些音乐生活中不可忽视的审美心态。在文化的历史演变过程中，雅乐曾经有过的行为方式、外现形态，均可以因文化的转型而被改变，但是它的一些最基本的功能、心理特征，却会延承下去。因此，雅乐审美意识的研究，在今天仍是具有其现实意义的。

第三节

音乐享乐活动中的审美意识

从反映上古三代宫廷音乐活动的少量文献记载看，有关音乐

享乐活动并相随有谴责之辞的记录，多是针对夏、商“末代皇帝”的。周代的宫廷音乐活动，由于吸取了前代过分贪图女乐享乐而导致亡国的教训，宫廷的音乐娱乐被规范到礼乐制度的模式与框架中。因此，周的衰败，并非是夏桀、商纣作侈乐、听淫声、荒于国事，“礼崩乐坏”、追求享乐的现象主要不是出自周天子，而是出于诸侯，这已是后话。

1. 以声觉与味觉同为感官享乐的审美意识

据传世文献记述，夏代末期，宫廷中的音乐享乐可以说是被“扩大化”了。例如，原来用于祭祀的乐舞，也被转换功能，用于享乐。例如《山海经·大荒西经》中曾讲到“开（夏启）上三嫔于天，得《九辩》、《九歌》以下”，这里透露的可能是禹之后夏启时代，《九辩》、《九歌》原为祭天乐舞的史实。但是，有关这类祭祀乐舞的活动方式，在屈原的《离骚》中，讲的却是“启《九辩》与《九歌》兮，夏康娱以自纵”。这里的“夏康”，当指启之子太康。《史记·夏本纪》记：“帝太康失国，昆弟五人须于洛汭，作五子之歌。”据《尚书·夏书·五子之歌》记“五子咸述大禹之戒以作歌”，“其二曰，训有之，内作色荒，外作禽荒，甘酒嗜音，峻宇雕墙。有一于此，未或不亡”。这里讲的“甘酒嗜音”，其“嗜”字，《说文》释为“喜欲之也”。“嗜”从口，这里当作犹若饮食之喜欲讲。这里反映的是以甘酒美音同为乐，以声觉与味觉同为感官享乐的审美意识。这说明，在当时的享乐性音乐活动中，追求由感官上获得声色、口欲之乐，是其主要审美特征。

需要说明的是，这里讲的美音或声色之乐，在其表现上并非没有艺术化的成分在内。只是因其过分追求感官性的享乐，其精神愉悦的成分是非常有限的。对艺术审美中获得的快感与由“美

食”获得的快感的区分，无论是在当时还是今天，经常是被模糊了的，更何况在审美意识的形成与早期发展中。当人们仍然将声、色、味、嗅等感觉视为同一层次的官能感受时，其审美意识就很难区分生理感官上的快适、欲求与审美愉快。例如我们今天不必去嘲笑历史上曾经有过的、在审美意识发展中存在过的以味觉为美的阶段。经常被人引用的“美，甘也。从羊从大。羊在六畜主给膳。美与善同意”（《说文》），就包含着历史上曾经产生的味美（“甘”）、形美（“从羊从大”）的审美意识。与后来抽象为美学范畴的“美”的概念相比，许慎对“美”的解释，恰恰反映了历史上曾经产生过的、与味觉和视觉相关的关于“美”的审美意识。

2. 以盛大奇异为美的审美意识

史书上曾记载夏桀拥有规模庞大的乐队。《管子·轻重甲》对此记为“女乐三万人，晨噪于端门，乐闻于三衢”。对于夏桀的声色享乐，《吕氏春秋·侈乐》将其与殷纣相提并论，称他们“作为侈乐，大鼓、钟、磬、管、箫之音，以钜为美，以众为观，谄谀殊魂，耳所未尝闻，目所未尝见，务以相过，不用度量”，揭露他们耽于享乐，追求感官上的声色之乐与快感满足。

以上描写的“女乐三万人”、“乐闻于三衢”，是写的乐队的宏大规模，而“以钜为美，以众为观”，同样是讲乐队组织乃至诸乐器品类和音量的巨大。“钜”即巨大之义，“众”即为众多，也有盛大的含义。“务以相过”，指的是乐队形式远超出一般的编制；“不用度量”，尤其指的是鼓、钟、磬一类乐器的制作超出平常的设计规格。因此，这种“盛大”是通过乐队的编队配置、乐器的音量效果直接体现出来的，并且集中反映了一种追求“盛大”的音乐审美意识。

所谓“谖诡殊瑰”，是指的夏桀乐队在音响效果上的奇异性。“谖诡”，其意为奇异。据《广雅·释詁》王氏疏证，“傀”与“瑰”字义通，“傀”就有怪异的意思。《说文》称“傀，伟也”，“伟，奇也”。据段玉裁注，“傀”又有“盛”、“大”、“伟”之义，皆可训美。“殊”本身就有相异、特殊之义。在这里，“殊瑰”代表的也是奇异。在文中所描写的音乐活动中，主要指的就是“耳所未尝闻，目所未尝见”的观赏效果。可见，“谖诡殊瑰”，反映的是以“奇异”为美的审美倾向。

从另一个角度来看，就音乐的享乐而言，对各种音色、音量、节奏以及合乐形式、音响效果在听觉感知上的开发和欣赏范围的扩大，未尝不体现了一种进步。通过这种开发和扩大，至少对音乐形式因素的感受要更加丰富了。在对音乐形式感受能力的扩大中，也促成了审美趣味的多样化，拓宽了人们对乐音的感知范围。就像殷商时期那些耗费了巨大财资与奴隶艰辛劳作而铸造的青铜礼器，促进和代表着当时技术的进步和审美的扩展，那么，为了歌舞的享乐而在那些钟磬鼓乐的制作上拓宽音域、开发新音色、加大音量，以及在乐队音响组合等方面作出的种种努力，又何尝不意味着音乐的技术、形式方面的某种进步？在道德的评判之外，确也存在着另一种评价角度。

3. 以细靡阴柔为美的审美意识

生活中有一个音乐成语“靡靡之音”，来之于对历史上商纣王所享受音乐的描写。据《史记·殷本纪》的记述，商纣王“使师涓作新淫声，北里之舞，靡靡之乐”。虽然今天关于商纣王如何享受音乐的记载出自商纣王后人的记录，但是，这个“历史的记忆”却打下了很深的烙印。估计是这类享乐风气与行为，加速导致了商纣王丧邦败国、侵害天下（虽然这并不是惟一的、主要

的原因),改朝换代者周武王在征伐商纣王时,声讨其罪行之一,就是“断弃其先祖之乐,乃为淫声,用变乱正声,怡悦妇人”(《史记·周本纪》)。通过对行乐方式的谴责而发动大规模战争,这恐怕是古今战争史上少见的一例。

这里所谓“靡靡之乐”,指的是一种什么样的音乐?从字义的角度讲,《说文》段注“靡”字,称“精细可喜曰靡”。音乐评论史上著名的季札观乐这段文字,记吴国的季札在听了《郑风》后评论到,“美哉,其细已甚,民弗堪也,是其先亡乎”?这里的“细已甚”,也具有“精细”的含义。如果我们将“细”视为一种审美范畴,这其中的审美意识又包含哪些内容?在艺术活动中,精细、纤细的艺术表现,同样能够给人以美的感受。如果将此结合到对商纣王声乐之乐的形容来看,那么,这种可以称之为“细靡”的声色之乐,应当具有华丽而细腻、纤细而柔美的艺术风格,它不同于象征着旺盛生命力、气势激昂的“阳刚之美”艺术风格,而更多地具有“阴柔之美”的风格。可能正是纤细、软弱的东西缺乏生命力,易于消亡,所以,才会用“细靡”这一语词来形容商纣王的声色之乐?

以上讲的“盛大奇异”、“细靡阴柔”,在对相关艺术表现形式的判断上,都属于形式美的范畴,同时也形成了一种相应的审美意识。尽管在美的评价中,不可能排除对音乐或艺术的整体存在作伦理性、道德性的判断,就像“靡靡”以及相关的“细”等语词,在中国传统音乐美学中,经常是作为贬义的、消极的和非难的语词来使用,但是,在形式美的范围内来认识,这些语词的使用,仍然体现了某种审美意识。

参考文献

- ①参阅修海林:《古乐的沉浮》,山东文艺出版社,1989年版,第22页。

第二章

『乐』：上古音乐美学范畴考

第一节

『乐（樂）』的字源学考证——初义及其文化内涵

第二节

形成美的情态：『乐』之涵义三层面

第一节

“乐(樂)”的字源学考证——初义及其文化内涵

“乐者(yuè)乐(lè)也”，是上古时期很重要的音乐观念，其中反映了一种以音乐为快乐的音乐审美意识。并且，由于“乐者乐也”的观念，在上古时期经常成为乐论著述中的重要概念，也是思辨的重要内容甚至依据，因而，“乐(lè)”可以说是上古音乐美学思想中一个很重要的美学范畴。

要探讨一个美学范畴或者概念的意义，从研究方法上讲，结合本民族的语言研究，从字源学角度对其进行研究，是完全有必要进行尝试的。其认识成果将有助于对我国上古音乐美学史以及音乐史的研究。对“乐”字本义的研究，会涉及到许多边缘学科的知识，在论证中也有互补的关系。对“乐”字初义的认识，现有成果多是从文字学的角度去阐发其古义。也有将其作为乐器史的考古例证之一，还有依此探求原始图腾乐舞的某种形态，或者去探究其原本的文化涵义。无论研究的出发点是什么，对其初义的了解，无疑有助于音乐美学史以及音乐史等的研究。

1. “乐(樂)”字初义的两说

今存“乐(樂)”字的最早字形，留存于古老的甲骨文中，是殷商文字。一般对“乐(樂)”字原义的解释，较为重要、也是影响最大的，有以下两种：

其一为郭沫若从罗振玉说，认为“从丝附木上，琴瑟之象也。或增‘𠂔’以象调弦之器”。此说影响甚大，不少音乐史或美学著作都经常征引其说，视“乐（樂）”为丝弦张附在木器上的象形字，以说明早在甲骨文产生前，就已经产生了琴、瑟之类的弦乐器。

其二为东汉许慎《说文解字》的解释。此说对“乐（樂）”的解说为，“五声八音总名。象鼓鞀。木，虡也。”将“乐（樂）”视为木架上置鼓的象形字。

以上两说，以前一种最为流行，多为近人著书时采用；然而后一种的解释，则在很长的历史时期内为古人认可。直到清代的各类文字学著作，对《说文》的注释、训诂，也一直没有超出许慎的解释范围。

2. 从最早的字形和相关符号含义去辨识初义

中国文字在其形成及演变的过程中，字形上是逐渐由图形变为笔画，象形变为象征，复杂变为简单。造字原则上也是从象形、表意到形声，大致体现着文字发展的不同阶段。因此，从字形的形成和演变来推究其字义，当是一种较为符合文字发展规律，较具科学性的方法。具体到对“乐（樂）”字初义的理解上，我以为，前面提到的两种解释，缺乏的正是从字形的形成和发展的过程，来认识字形及其字义的分析方法。其中最明显的问题是，在对“乐（樂）”字的解释上，他们都没有摆脱从“乐（樂）”的这样一种字形、即“𪛗”的局限来认识问题。因为，这一字形，并非是该字的初形，它只是周代晚期与春秋战国时期的铜器铭文、简书及其他刻辞的字形，也是后来秦篆的规整字形。若以此为基本依据来探究其本义，很难说不会出差错。例如，字中的“𠂔”形符号，郭沫若从罗振玉说，将它作为弹琴

的拨子来解释和理解;许慎是作为鼓形来讲。然而,值得注意的是,现存商代甲骨文(甚至包括个别周代铜器铭文)中,“乐(樂)”字写作“𪛗”,其初文并无“𪛗”形符号。这也就提醒了我们,要从更早的字形和相关符号的含义上去辨识其初义。我们不妨先以甲骨文中的“𪛗”形字为“乐(樂)”的基本字形(这是确凿可信的),然后再结合对相关字形的认识,从符号意义的相通性角度,理解其字形的象征性含义,作出较为合理的解释。

在甲骨文中,和“𪛗”字相类似的有“𪛗” (果)字,与其相关的还有“𪛗” (采)字。作为一种象形文字,前例表示在植物茎干上结有果实,后例则示为加以采集。甲骨文中这两个字作为先民采集活动的反映,是可信的。我们的祖先很早就进入了农耕时代,耕植生产是最基本的生产活动。这在甲骨文中同样有反映。如“𪛗” (湿),象征着土地遭水涝,谷穗低垂的样子,而“𪛗” (灤)则象征着经过水的灌溉、谷物长势挺拔的样子。

当然,这里据字形而对字义所作的推测和解释,是不是主观推想和发挥的成分过多了?作为文字学的研究,首先依据的必须是可靠的史实,然后才能作大胆的推测。这里,我们不妨借用信息论的观点,即在对某一事物的认识,所获取的信息量越大,那么,对这些信息中可能蕴含的内容也就知道得越清楚,或者说估计得越准确。在甲骨文中,“𪛗”、“𪛗”、“𪛗”形符号(皆为“𪛗”(mi字)是出现得较多的,并且常与谷物、食物有关。如“𪛗”(秦)字,从字形看,下是禾状植物,上是双手摘取谷穗。《说文》解“秦”为“伯益之后所封国。地宜禾”。说明“秦”作为地名,最初可能就是因其土地适合于种植黍稷而得名。另外,甲骨文中还有与食相关的“𪛗”字,作“𪛗”形,其字左边旁的“𪛗”形,正是“食”(“𪛗”)字去盖的简写,作盛在容器中

的食物来看。右旁的“𥝌”正说明所吃食物的性质是谷类。如果懂得了“𥝌”形的含义，也就不难明白，“𥝌”字中的“𠂔”形符号，并非什么拨子，也非鼓，其初当是从“𥝌”简化而来。与“𥝌”构成一个象形兼会意的字。

如果我们再提到“藥”这个字在甲骨文中作“𥝌”，也就不奇怪了，“𥝌”总是与食物相关的东西。顺便提一下，清朱骏声《说文通训定声》以“乐（樂）”之古韵为“yao”声，同“藥”。这可能是“乐（樂）”字最早的读音。直到今天，在中原以及北方地区的方言中，“乐”字的读音也与“药”相同或相近。

在对文字构成的认识上，《说文》段注以“幺为 yao 声”（“于尧切”），加上视“乐（樂）”形为“象鼓鞞”，则“乐（樂）”字则由象形（“𥝌”）、会意（“樂”）而最终被作为形声字来对待了。这里似乎体现出文字发展的不同阶段性。其中体现出的审美意识的改变，将在后文提及。

通过以上的分析，我们对“乐（樂）”的甲骨文字，已有一个大致的认识，即可以把它作为成熟了的谷类植物的象形文字来看。

对“系”的字形，一般都认为是丝状物，故作“丝”来讲。过去把“乐（樂）”字作为琴的象征字的主要依据也在于此。不过，我们若仔细分辨甲骨文中的“系”“糸”“丝”字的差异，便可知它们之间并不相同。甲骨文中“系”（“𣪠”“𣪡”“𣪢”）与“丝”（“𣪣”“𣪤”“𣪥”）的不同处在于，“系”是单束的；而“丝”是成双的（或者更多），这两者的演变中，有一个联缀成束而使之络绎不绝的过程，即“系”的行为。甲骨文中“系”作“𣪦”“𣪧”形，具有以手将谷物捆系联缀起来的动作和行为。也因此，古代汉语中的“系”字，才从联缀的行为引申出派

系、世系、直系等含义。同样因为此, 甲骨文中的“孙”(“𠂔”)字正是以人形手持谷束的形象, 喻含着人类自身的生产, 作为种的繁衍, 犹如谷种的繁衍, 可以世代地传承下去。而“丝”字, 估计是在“系”的基础上经过“系”的联缀行为, 而具有络绎不绝的含义。而今天的“丝”, 则是将此义于其他事物(如蚕丝、纺织)上作的引申。

3. “乐(樂)”字反映的华夏民族文化心理特征

在对“乐”字的初义有了一定的认识之后, 我们仍然要回答, “樂”的初义为什么会转化为今天的“樂”的含义? 我以为, 如果从符号学的角度看, 就不难明白。语言符号的特性之一, 就是它具有不变与可变的相对性。一方面, 由于语言符号具有社会约定俗成的特点, 它本身就具有一定程度的稳定性质; 而另一方面, 语言符号由于其符号的能指(形象)和所指(概念)具有某种任意性, 因此它随着文化的变迁而产生变化。这也从另一个角度说明其变化的合理性。因此, 我们对“乐(樂)”字的演化, 应当和认识华夏民族的某种心理特征联系起来考虑。

远古时期, 人们为了求得生存, 首先要求解决的是温饱问题。当时人类的生存方式有狩猎、采集、畜牧、耕植等多种形式, 但是更主要的是后两种。华夏民族的生存, 由于自然地理环境的制约, 必然成为一个以农耕为主要生产手段的农业民族。因此, 庄稼的收成好坏, 成了直接影响其生存的大事。这种意识, 可以说很早就牢固地形成了。《夏书》中的“厚生”, 就是讲的重视民生。而“民以食为天”这种“厚生”意识, 正是一个农业民族的传统文化心理特征之一。认识了这一点也就不难理解, “乐(樂)”字在远古人心目中的地位, 已不单单是表面上一种谷物成熟的视觉印象, 而是对耕种、收获的成功自然而然产生出来的一

种喜悦心情。尽管从审美情感的产生乃至审美观念的产生讲，这仅仅是一种因为能够解决温饱而得到的一种快感，但它所具有的朴实、真挚和热烈的情绪状态，却是毋庸置疑的。

4. 农耕乐舞与“乐（樂）”之初义的转变

就现存的音乐史文献记载看，传说中的伊耆氏于每年十二月要举行“蜡祭”的图腾乐舞，史载其唱词为“土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽”（《礼记·郊特牲》）。《吕氏春秋》载“葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙”，其中就有“遂草木”、“奋五谷”的内容。这些记载虽然是后人记前人事，不可避免有后人的笔墨，但是其中毕竟还是透露了一些先民的生活状况。这些乐舞，不都是表示了先民对农耕生产的重视和期望吗？也正是在这种乐舞活动中，才产生出来一种不可抑制的情感力量。

多少次图腾乐舞活动中以及农耕收获中的狂热状态，使人们在面对和理解“乐（樂）”字——“成熟了的谷类植物”这一形象时，其字义开始有了引申，其初义开始被淹没在一种让人切实可感的快乐情态之中。当这种情感心理在人的观念、意识中扎下根来，其字义也开始产生转化。这时，“乐（樂）”字原本作为“成熟了的谷类植物”象形文字的含义开始逐渐发生变化，被由此而激起、相伴的快乐情感这一含义所取代。或者说，原来就与字形初义相伴随的、在实践主体的心理中产生和激发出来的快乐情感，逐渐成为主要的字义。正因为如此，古文字中继“乐（樂）”字之后，才又出现了“𪛗”、“𪛘”、“𪛙”这些反映生活中具不同情感意蕴的字。但是，它们的共同特征，都是其中情感的意义超过其初义，被引申到情感的各个方面。

5. “乐（樂）”的字义在转变中与乐之器（鼓）以及“乐”的活动相关

当“乐”字的含义有了各种引申，其本身的含义也在逐步地丰富。在人们基本解决了温饱问题之后，人们的情感便不再是仅靠温饱的快感所能满足的了。生命力在自己的内在需要，尤其是精神需要的推动下，开始把这种情感体验的获得转向生活的更多方面，而其中最主要的一块领地就是艺术。而乐舞作为综合艺术形式，则代表和体现了当时最高的艺术成就。

有文字记载的我国早期的音乐活动，以乐舞活动为多。在乐舞活动中，最能激发人的情感力量的乐器就是鼓。根据音乐史家杨荫浏先生的统计，周代的鼓类乐器就有三十几种之多。鼓在乐舞表演中的重要地位，以及鼓声尤其善于激励人的情感力量这一特点，甚至导致了古人对“乐（樂）”字含义的重新认识。《周易·象》中有“雷出地奋。豫。先王以作乐崇德，殷荐之上帝，以配祖考”句。《象》认为雷天寒时返回地下，天暖时出于地上。而春雷震响，万木苏醒，因此，“雷出地奋。豫”，正表达了农业民族每年春耕时节的喜悦心情。所谓“先王以作乐崇德”，其乐当属农耕之乐，并且，在此“作乐”中，最能表现“雷出地奋”震撼人心的音响，以及表达人激奋心情的乐器，自然是鼓类乐器。所以，可以推测，“乐（樂）”字的字形之所以会在许慎的《说文》中，被当作鼓的字形来看待，或许在这之前，就有了这样的看法，并非一定就是许慎仅凭自己的猜想而提出的看法。清人段玉裁注《说文》在讲到“乐（樂）”时，引了《周易》“雷出地奋”一段话，认为“是其意也”。

从“乐（樂）”的语义来说，在商代的卜辞中，“乐（樂）”字被作为地名来使用，根据农耕活动在国事中的重要性，以“乐（樂）”为名的地方，可以判断是进行与农事相关的祭礼活动之

处。此后，当周代统治者在其设立的音乐机构“大司乐”中教“国子”演习“六代乐舞”时，“乐（樂）”的指称便早已从农耕之乐扩大为礼乐之乐，“乐（樂）”的初义在语言文字的应用中，有了引申义、转义，其内涵也不断丰富。当东汉许慎在《说文》中释“乐（樂）”，解为“象鼓鞞”，把“乐（樂）”字作为鼓的象形字来讲时，“乐（樂）”基本上已失去其初义。

“乐（樂）”的初义尽管在语言文字的运用中发生了演变、转化，“乐（樂）”字也最终在“乐者乐也”这样一种音乐审美意识的表达中，成为乐舞之“乐”与快乐之“乐”的共用词，成为中国音乐美学史上最早形成的音乐美学范畴，但是，“乐（樂）”的初义仍然有两个重要的文化信息或曰美学特征保存在后世“乐（樂）”字的基本概念中：其一是在《乐记》概括的“乐（yuè）者乐（lè）也”的审美意识，是以审美的愉悦快乐为“乐（yuè）”的情感特征，并以此为音乐美构成的重要条件；其二是“乐”的活动不但具有艺术化的表现形式以及愉悦快乐的审美情感心理特征，并且，这种审美情感心理特征的产生和形成，还具有某种功利目的，它与主体实践目的的达到，与主体创造性努力的成功及其认知心理直接相关。

“乐”作为一个美学范畴，其中体现了主观心理情感和审美对象以及人类主体与实践活动的联系。在先秦时期，“乐”作为一个美学范畴，其概念内涵也不断丰富。正是因为“乐（樂）”在先秦及整个古代音乐活动以及音乐审美意识中，是一个相当重要的概念和美学范畴，所以，对“乐（樂）”字初义及其字义的引申、演化和转变过程的分析，对于了解中国古代音乐美学思想的发展，以及认识“乐”这一音乐美学范畴的理论意义，是有重要作用的。“乐”，不仅可以视为古代音乐美学思想中的典型范畴，并且也可以称得上是古代音乐美学思想长河的滥觞。

第二节

形成美的情态:“乐”之涵义三层面

对“乐”的分析,就像前面所做的,起于对“乐”字初义的字源学以及从音乐美学、音乐史学的视角进行研究。但是,对“乐”的字义进行探究的真正目的,却并不局限于“乐”字字义本身的研究,而是从古文字研究的成果出发,对这一概念与相关音乐文化心理现象的联系进行分析,同时加入音乐美学范畴研究的视角,作综合性的文化研究。这是探讨中国古代音乐美学观念滥觞、衍变的一个非常重要的研究角度。就文化的考察而言,孤立的文化、艺术现象是不存在的,文化、艺术现象诸方面的成分、因素与特征,彼此之间都存在着有机的联系。并且,诸文化、艺术现象之间的联系,也是随着文化、艺术的发展而不断演化、不断产生着新的文化观念和美学意识。因此,音乐美学史的研究,就像任何历史文化的考察与研究,其工作本身,不是“专业”,而是“通业”。这方面,微观上,可以具体到一个字形的一笔一画及其字义的研究;宏观上,又可以引申出它与整体文化诸方面的联系。这也是我们在考察“乐”这一音乐美学范畴以及相关的审美意识时,所必须强调的基本认识和研究方法。

1. “乐者乐也”的生命意识

在对“乐”字的初义有了一个大致的认识(即将它作为成熟

了的谷类植物的象形文字来看)之后,我们便可以进一步从文化心理与审美情态的角度,对其含义作综合考察。在前面已经谈到,华夏民族作为一个以农耕为主要生产和生存手段的农业民族,庄稼收成的好坏与否,成了直接影响其种族生存的大事。《尚书·大禹谟》中讲的“厚生”,就是讲的厚民之生,反映的是重视民生的文化、政治观念。而中国人常讲的“民以食为天”,反映的就是这种“厚生”意识,这可以说是农业民族的传统文化心理特征之一。

《礼记·杂记下》曾记载孔子与其学生子贡,在鲁国观“蜡祭”活动时,进行的一段对话:

子贡观于蜡,孔子曰:“赐也,乐乎?”对曰:“一国之人皆若狂,赐未知其乐也。”子曰:“一日之蜡,百日之泽,非尔所知也。”

现存历史文献中对“蜡祭”活动的记录,可以提到《礼记·郊特牲》中的记载。其中讲到传说中尧时伊耆氏于每年十二月举行“蜡祭”活动。“蜡祭”活动中的祭祀性乐舞,其唱词为“土反其宅,水归其壑,昆虫毋作,草木归其泽”,集中体现了先民对农耕生产的重视以及对能有一个好收成的期望。

从事农耕者,终岁勤劳耕作,无论是他们获得了好的收成,还是通过艺术化的活动抒发长期积蓄于心中的激情,其情感的体验和表达,必然是快乐的,甚至是强烈的。而在“一日之蜡”中表达出来的那种欣喜若狂的“乐”的情感体验,是有其真切的生活要求和功利目的作为支持的。由于子贡未能意识到其中蕴涵着的深层文化心理,故曰“未知其乐”。而孔子正是以其这方面的文化意识,充分认识和体验到这种“乐”的情感产生的因由,因而“知其乐”。

由此可以知道,在中国的语言符号体系中,乐舞之“乐”与

快乐之“乐”同为一字，绝非偶然。由“蜡祭”活动中反映的先民对于农耕生产的重视程度，以及在相应的乐舞活动中表现出来的狂热的“乐”的情感状态，正说明了乐舞之“乐”与快乐之“乐”，这两个字义在古乐文化中的共生性。“蜡祭”之乐之乐舞活动，本身就产生和来源于对农业耕作、收成的欢乐喜庆活动。如果将这样一种情感心态放到农耕民族的实际生活中去考察，那么我们可以这样认为，作为成熟了的谷类植物象形文字的“乐”，在远古人的心目中，并非仅仅是表面上获得的一种谷物成熟的视觉印象，而且还同时伴随着对耕种、收获不易的体验，自然而然地产生出来的喜悦、快乐的心理情态。而无数次与农事相关的乐舞活动的开展，则使这种“乐”的情感得以宣泻、高扬。在此中，“饱腹之乐”开始转向“乐舞之乐”，乐舞活动正是其“乐”的情感的直接体现者，就像孔子观“蜡祭”的情景那样。而“乐”这一语言文字符号也最终成为乐舞之“乐”与快乐之“乐”的直接表达者。至此，“乐”在语义上便具有双重含义，并且与人们心理保持着相当密切的联系，这就是《乐记》中高度概括的“乐(yuè)者乐(lè)也”的音乐审美意识。

“乐者乐也”这句话，体现的是一种对“乐(yuè)”的活动中“乐(lè)”的审美情感的规定性。就其初始的、也是最为基本的含义而言，并不仅仅是一种对乐舞活动中某种情感态度的规定和要求，也不仅仅是将“乐”的情感视为“人情之所不能免”(《乐记·乐化篇》)，以此作为制定礼乐规范的依据。“乐者乐也”作为最早在“乐”的审美活动中被规范化、并被作为一种值得肯定的情感态度，其最初蕴含和反映出来的，恰恰是一种最具本能愿望的生命意识。可以说，这种与“厚生”心理相关的生命意识，才是促成“乐者乐也”审美意识得以产生的原动力和初始起因。

根据我们对“乐”的初义及其文化心理的分析，可以看到，就“乐”的初义及其字符形象而言，当它作为一个具有现实可感性的符号形象时，原始先民在对“乐”的审美观照中，其审美是立足于生物学价值，即人出于族类本能的图存意识，对维持族类生命的对象作出其审美判断。由于在这种审美状态中，个体的精神活力首先有赖于肉体的活力，因而，在审美的直觉状态中激发起的机体内部愉悦快乐情感，必然是其内在生命意识的反映。

生命现象是人存在的基本状态，惟有生命的延续，才有人自身与整个族类的发展。人意识到、并自觉维护其自身生命力时所产生的意志力，其中必然伴随着人对生活的认识（知），伴随着人在生活中的情感体验（情），它是知、意、情的完美统一，它贯穿于人的一切生存活动（包括艺术活动）中间。这是因为，人类的艺术活动，最初也是作为生存活动的一部分而产生的。

生命意识可以说是人类最具本能冲动的精神现象。它要求生命的绵延无尽、世代交替，既有个体的生命存活、又有族类的生殖繁衍。这种本能冲动既带来个体的快活和忧郁，也带来个体的幸福和苦难。就像叔本华在《爱与生的苦恼》中谈到的，人承受生命所有的烦恼与喜悦，但是，喜悦是生存的肯定，苦恼是生存的否定。快乐、喜悦是肯定生存意志的最纯粹表现，意志在幸福中陶醉之余，为本身、为群体的快乐喜悦祈愿，而苦恼、恐惧则表现的是求生意识中忧郁的一面，是否定生存意志的表现……如此等等，无不充分肯定生存意志中求生的快乐这一面。

永续的求生意志，与人种的繁衍和维持生命力意识的统一，在语言文字符号上的心理积淀，可以“𠂔”（孙）字为例给予说明。在“𠂔”这个鲜明、可感的形象符号中，人种的蕃衍与谷种的繁衍共同体现着生命的延续。在个体图存与种族繁衍人类生存两大基本问题上，这一字形典型而形象地寓示着我们的祖先文

化心理中的生存意识。在先民那里, 生命的存在本身(通过许多具体可感的形象), 能够引发起最初的审美满足。

作为蕴含着农业民族文化心理的“乐”字初形, 除了有视觉形象上成熟谷类的可感性之外, 同时亦具有生命体内部产生的一种满溢的生命感和力量感, 人们以一种收获、创造的喜悦而肯定自身, 在成熟的谷类这一对象化的事物面前肯定自身、肯定生命从而超越死亡。由此而言, 当原始人沉浸于原始乐舞狂热的“乐”的情感状态中时, 生命体在为自身的不可穷竭而欢欣鼓舞, 这其中始终洋溢着对生命最热情的、最欢乐的肯定……它是生命力的激发, 也是生命力的高涨。

在华夏民族中, 农业收成之好坏, 曾极大地影响到人的感情生活的各个方面。据《周礼》所载, 在没有遇到自然灾变丧疾的情况下, “大夫无故不撤悬, 士无故不撤琴瑟”。然而, “岁凶, 年谷不登, 祭事不悬, 大夫不食粱, 士饮酒不乐”(《礼记·曲礼下》)。此足以说明, 农事收成对农耕民族的情感生活, 会产生巨大的心理影响。《诗·小雅·甫田》中“琴瑟击鼓, 以御田祖, 以祈甘雨, 以介我稷黍, 以穀我士女”, 也表明农耕民族在行其乐事(尤其是与农事相关的乐舞活动)时反映出来的图存繁衍的生存意识。

2. “乐者乐也”的精神愉悦追求

“乐者乐也”的生命意识, 反映的是“厚生”的文化意识, 这在农耕乐舞中有集中的反映。也因为此, 直到先秦, 与饱腹之乐相关的“味美”, 仍然是一个与听觉审美、视觉审美并提的审美范畴。正像有的研究者已经指出的, “味美”作为审美观念, 反映了我国古代一定历史时期审美认识的特点^②。这是审美观念中农业民族文化特征的反映。就“味美”观念的形成讲, 可以说

在“乐”字的初义中已经有所透露。饮食文化对中国传统文化的深刻影响，亦可从《礼记·礼运篇》关于礼乐起源的一段话中体会到：

夫礼之初，始诸饮食，其燔黍捭豚，汙尊而杯饮，
蕡桴而土鼓，犹若可以致其敬于鬼神。

在感官体验的发展过程中，由解决生存问题的饱暖之乐再进到对美食欲望的需求和满足，不但反映了经济生活本身的进步，同时也意味着饮食审美观念发生着转变。在中国古代农业民族的饮食文化中，“美味”是生活中不可缺少的审美对象。当审美的欲求从属于物质的欲求时，这种文化特点便直接制约着人们对生活美的感受和体验。在春秋时期，五味与五声、五色同属审美对象，所谓“天有六气，降生五味，发为五色，徵为五声”（《左传·昭公元年》）；“则天之明，因地之性，生其六气，用其五行，气为五味，发为五色，章为五声”（《左传·昭公二十五年》），都表明“美味”与美色、美声同为人性所不可缺少的物质欲求。而当时的政治家（如子产）指出对这些要“为礼以奉之”，正是针对当时普遍存在的对声、色、味的追求这种人之欲求而提出来的。可见，不论是味美之乐还是色美、声美之乐，都已经是当时生活中审美体验不可或缺的一个方面。

但是，正是由于味美与色美、声美的并存，人们往往将生理上的感官愉悦（快感）与心理上的精神愉悦（美感）混同在一起。如果从今天的人们在相当范围内（例如在饮食、衣着等方面）仍然需要味觉、肤觉方面的愉悦体验甚至审美的满足这一点来看，在古代艺术审美观的发展史上，曾有以味、声、色皆为审美对象的历史阶段，也是不奇怪了。

春秋时期“礼崩乐坏”的社会现实在人们物质享受追求上的直接反映，便是人欲横流。在音乐上，是“以金、石、匏、竹之

昌大器庶为乐”;在建筑上,是“以土木之崇高雕镂为美”(《国语·楚语上》);在饮食上,是“刍豢煎炙之味”;“食必粱肉,衣必文绣”;“以为美食刍豢蒸炙鱼鳖”(《墨子》),如此等等,集中反映了当时贵族阶层对声、色、味的物质欲求。这样一种生活现实,甚至影响到当时思想家在谈到审美欲求时,经常是以声、色、味的感受为例来说明问题。

例如如孟子所谈“口之于味,有同嗜也;耳之于声,有同听焉;目之于色,有同美焉”;“至于味,天下期于易牙,是天下之口相似也”,“至于声,天下期于师旷,是天下之耳相似也”(《孟子·告子章句上》)。仍然是将味、声、色的美感放在一起来谈。

但是,早于孟子的孔子,已有意识地摆脱这种“混同”,在“乐”的活动中,是以通过感性的体验而达到一种精神上的愉悦为其审美追求。这种追求体现在孔子的音乐实践活动中。《论语·述而》曾记录有一段经常为人引用的话:

子在齐闻《韶》,三月不知肉味,曰:“不图为乐之至于斯也”。

对这段话,一般解释为,孔子在齐国听到《韶》乐,三个月感觉不到肉的滋味,想不到音乐的美妙能够达到如此的地步。这仅仅是作为孔子对《韶》乐的赞叹来看待。然而,孔子闻《韶》而“三月不知肉味”的实质,并非仅限于表述自己由于听乐的快乐之至,而忘掉了肉的滋味,实际上,据其谈话的语境,可以看到,孔子这里已经是在对“肉味”之美与“乐舞”之美的比较和评价中,肯定了音乐审美所追求的,是一种超越生理性快感满足、具有精神上愉悦快乐的审美境界。这一审美认识,是孔子对当时社会普遍存在的、以感官愉悦为审美情趣特征的超越。在中国古代音乐审美观的发展中,可以说孔子很早就已提出音乐审美的最高境界在于获得精神上的愉悦快乐。

孔子闻《韶》而“三月不知肉味”的体验，就像孟子所说“理义之悦我心，犹刍豢之悦我口”（《孟子》）那样，都是从与“味美”的比较中，突出了超越于感官欲求而获得的精神上愉悦。但是，细分析，孔子与孟子所谈，仍有些微小的差别。孟子所比，是将由理义获得的愉悦快乐，比作犹若“味美”中获得的愉悦快乐；而孔子则是突出强调“乐舞”之美与“肉味”之美的不同，甚至因体验“乐舞”之美而“三月不知肉味”之“美”，从而充分肯定于音乐审美中得到的精神上的愉悦。这也意味着，“乐者乐也”这一文化意识，在先秦审美思想的历史发展中，有了新的意义和内涵。

3. “乐者乐也”的乐教精神

“乐者乐也”所反映的与古代乐舞活动相关的音乐审美意识，最初与农业民族文化心理上的生存意识直接相关，并且，这一审美意识实际上在一些农事音乐活动中至今仍然存在。但是，“乐者乐也”的内涵，却在社会音乐生活中，随着人们对音乐审美中愉悦情感所蕴涵的、并得到提升的精神性内容的进一步认识，而产生了新的、也是更为深刻的变化，这就是集中体现于先秦礼乐教化思想中，对“乐者乐也”命题作进一步发挥、阐发的美育思想或曰乐教精神。

《乐记》作为我国古代重要而系统且影响深远的音乐思想论著，在音乐与社会、音乐与教育的关系等问题上，尤其强调音乐的社会作用和教育功能，主张以音乐作为礼乐教化的有力工具。在其《乐象篇》与《乐化篇》中，有两处集中阐发了对“乐者乐也”这一命题的认识。

《乐象篇》中写到：

故曰：“乐者，乐也。”君子乐得其道，小人乐得其

欲。以道制欲，则乐而不乱；以欲忘道，则惑而不乐。是故君子反情以和其志，广乐以成其教，乐行而民乡方，可以观德矣。

《乐化篇》中写到：

夫乐者，乐也，人情之所不能免也。乐必发于声音，形于动静，人之道也。声音动静，性术之变尽于此矣。故人不耐无乱。先王耻其乐，故制《雅》、《颂》之声以道之，使其声足乐而不流，使其文足论而不惠，使其曲直、繁瘠、廉肉、节奏足以感动人之善心而已矣，不使放心邪气得接焉。是先王立乐之方也。

以上所引的两段话，均对音乐审美中愉悦快乐的情感状态——“乐 (lè)”，从乐教中道德修养的角度，提出了一定的规范和要求。《乐象篇》中所谓“君子乐得其道，小人乐得其欲”，就是从乐教的角度，对“乐”的情感态度在“君子”与“小人”之间作了进一步的区分。其意在表达这样的思想，君子通过行乐时“乐”的体验来提高内心的道德修养；而小人则乐于通过乐的行为来满足本能的声色欲望。若用道德修养去约束欲望，就能快乐而不致紊乱；如果仅以欲望的满足为其目标，便会惑乱自身而得不到应有的审美愉悦境界。

《乐化篇》所述，则是从实施乐舞活动的具体过程，对乐曲的性质、文辞的条理以及音调节奏的对比因素上以规范，力图“感动人之善心”，不使贪图声色之欲的放纵之心、邪恶之气影响人，达到先王作乐的目的。由于西周至先秦，“《雅》、《颂》之声”一直是音乐教育中的重要内容，所以，《乐化篇》所述内容亦与乐教活动相关。

当然，在乐教中，对乐的活动加以规范并不是要排斥愉悦快乐的情感体验，只是需要将这种娱乐之情引导、规范到符合礼乐

教化要求上来。《乐记》承认愉悦快乐之情为“人情之所不能免”，但要求在行乐中，必须“反情以和其志，广乐以成其教”，从而达到礼乐教化的目的。因此，“乐者乐也”的愉悦快乐情感，其中蕴含的是一种具有一定价值取向的乐教精神。就“乐”的情感而言，它早已由原始乐舞中无拘无碍的审美直觉状态转向蕴含某种理性精神、并通过艺术化的表达而显现出来的审美情感。

如果说，“乐者乐也”的音乐审美思想由于其内涵丰富，而像一块具有多种棱面的宝石，那么，当它置于生活的阳光下时，必然折射出多种光泽色态。儒家乐教的理想政治，是将行乐时“乐”的情感态度投射于社会人生各个方面，成就社会人生之乐。《乐记·乐化篇》有称：

君子曰：“礼乐不可斯须去身。”致乐以治心，则易、直、子、谅之心油然而生矣，易、直、子、谅之心生则乐。乐则安，安则久，久则天，天则神。天则不言而信，神则不怒而威。致乐以治心者也，致礼以治躬者也。治躬则庄敬，庄敬则严威。心中斯须不和不乐，而鄙诈之心入之矣；外貌斯须不庄不敬，而易慢之心入之矣。

所谓“礼乐不可斯须去身”，正是期望于将乐教与人生的一切活动结合起来，而“致乐”的目的，就是使得心中产生平易、正直、慈祥、善良之情，并由此产生心中的愉悦快乐情感。这种“乐”的情感，生于内而现于外，由人心之乐，达到生命之长久。所以，“致乐”是用来提高内心修养，而愉悦快乐的情感体验，正是达到这种修养的一种标志。在礼乐的实施过程中，强调“乐”的情感体验的获得，正是要求将这种愉悦快乐的情感，积极投放至社会人生中去，以此作为一种人生不可斯须去身的情感态度。从某种意义上说，快乐情感的产生，无论是在生活中，还

是在教育行为中,都是一种健康、和谐而又充满活力,并且符合、满足人的期望和要求的表征。因此,“乐者乐也”的实现,不仅是一种情感态度的形成,同时也意味着一种符合乐教要求的实践目的的实现。

在礼乐教化中,“乐者乐也”的观念,仍然隐含了“乐”之初义中具有某种功利目的性的一面,但侧重强调了愉悦快乐的情感态度和社会人生实践的关系。当然,在儒家乐教理论中,人所具有的“乐”的情感体验,最初来自于血缘亲族中的天伦之乐感情。这是人的感情最早发端的地方,也是最具本能的情感体验。儒家的音乐理想,是希望将此天伦之乐的情感投射于社会人际活动中去,并伴之以乐的活动,由此达到《乐记·乐化篇》所称道的“乐在宗庙之中,君臣上下同听之,则莫不和敬;在族长乡里之中,长幼同听之,则莫不和顺;在闺门之内,父子同听之,则莫不和亲。故乐者,审一以定和,比物以饰节,节奏合以成文,所以和合父子君臣,附亲万民也”这样一种和谐怡乐的社会局面。在“乐”的活动中,将家族血缘关系中的乐感情态转化为社会人际情感,实践其社会政治理想,可以说是儒家乐教思想的重要内涵,这使得“乐者乐也”的情感态度在乐教实施过程中的实现,带有相当大的功利目的。

“乐者乐也”乐教精神的观念化,就是“以仁为乐(lè)”。这集中体现在孔子的乐教精神中。孔子尊崇礼教,“克己复礼”,以周礼乐制度的复兴为其政治理想。而他一生积极投入对后人产生深远影响的乐教实践,是以内在人格的完善为其施教目的,也就是以培养德行为目的的。仁礼学说,是其教育思想的核心。“人而不仁如礼何?人而不仁如乐何?”(《八佾》),“克己复礼为仁”(《颜渊》),这说明“仁”与礼乐密不可分。

在“仁”的实现与孔子政治理想中礼乐制的实现这两者的关

系上，看到孔子的“仁”是为礼服务，“复礼”是他提倡“仁”的真正目的，看到了礼乐教化的实现，正是孔子所追求和崇奉的政治理想。“仁”的最初提出，正是用以唤起人所共有的亲子之爱，以达到“泛爱众而亲仁”（《学而》）的境界，从而充实礼乐的内容。正因为孔子不是简单地提倡尊崇周礼，而是从个体人格的完善这一角度，提出由“仁”的深入人心来达到礼乐教化的实现，使得他的乐教思想具有新的思想内涵。

当孔子提出以“仁”为礼乐教化的精神时（“人而不仁如礼何？人而不仁如乐何？”《八佾》），在他的心目中，“仁”反映在情感生活中，便是以“仁”为“乐”的生活态度。在“仁”的实现过程中，当人的情感心理体验从伦理的领地进入审美的领地时，以行“仁”为人生最大愉悦快乐的社会情感，就不再是仅限于亲子之爱、亲亲之乐，而是将行“仁”的快乐扩展到包括审美活动在内的人生所有领域。

4. “乐者乐也”的审美人生之乐

在先秦儒家那里，并非所有的音乐活动，都有礼乐活动那样的功利目的性。同样是“乐”的活动，因其社会功能的不同，其审美情感的特征也不相同。例如，在儒家创始人孔子那里，意在“为邦”之用、注重社会人际情感交流的“乐”的活动，与注重内心体验、投入个人情感的“乐”的活动，两者是不相同的。

仍然以孔子为例。孔子在生活中谈“乐”的情感，经常是将其作为具有审美意义的情感体验，是一种内心达到超功利的精神境界，此种审美情感，可称其为“审美人生之乐”。在孔子那里，这种审美境界，在某些时候甚至超越了他生活态度中注重功利、积极入世的一面。这种“乐”的情感，不仅可以从歌诗弦管的音乐活动中获得，也可以从生活的体验中获得。例如：

(孔子与子路谈其为人)“发愤忘食, 乐以忘忧, 不知老之将至”(《述而》);

(孔子屡次称赞颜回)“一簞食, 一瓢饮, 在陋巷, 人不堪其忧”, 却“不改其乐”(《雍也》)

(孔子称)“饭疏食饮水, 曲肱而枕之, 乐亦在其中矣! 不义而富且贵, 于我如浮云”(《述而》)

这种由坎坷人生体验中升华而形成的生活态度, 确乎达到一种愉快快乐的精神境界。这或者说是一种生活中的乐观精神, 或者说是一种心灵的升华与超越, 但在本质上, 却是一种审美的人生态度。在积极的意义上, 将孔子这种“乐”的情感态度推及到整个人生, 便成就他“乐天知命故不忧”, 处于逆境而不馁, 所谓“天行健君子以自强不息”的生活态度。这或许可以称之为“知命之乐”。

这种“知命之乐”, 在孔子“风乎舞雩”的音乐生活中, 达到了新的精神境界。《论语》中记录了孔子“吾与点也”的一段著名对话, 其中记述诸弟子侍坐, 孔子发问各人所为, 皆有所答而孔子不甚赞同, 只有曾点称:“暮春者, 春服既成, 冠者五六人, 童子六七人, 浴乎沂, 风乎舞雩, 咏而归。”孔子对此喟然叹曰:“吾与点也!”(《先进》)由此表明, 孔子这时心目中所赞赏的“乐”的境地, 实已超然于任何礼乐形式之上。这是于无拘无碍、坦坦荡荡的“乐”的自由境界中获得内在人格审美的愉悦体验, 无疑超越了孔子自身的某些局限而达到生趣盎然、天机活泼、俯仰自得的审美境界。“乐者乐也”的文化意识, 也由此升华到古代音乐审美活动中的最高境界。

参考文献

- ①文中所涉及到的甲骨文字, 请参阅高明编:《古文字类编》, 中华书

局 1980 年版，徐中舒主编：《甲骨文字典》，四川辞书出版社，1998 年版。

②于民：《春秋前审美观念的发展》，中华书局，1984 年版。

第四章

『和』：上古音乐美学范畴考

第一节

『和（蘇）』的字源学考证——初义及其文化内涵

第二节

建立美的关系：『和』之涵义三层面



第一节

“和(龢)”的字源学考证——初义及其文化内涵

“龢”(古“和”字),是中国古代音乐美学思想史上一个基本的并且很早就已出现的审美范畴。由史籍文献中的记载看,从先秦的《左传》、《国语》到汉代的《礼记·乐记》,从战国末荀况的《乐论》到魏晋嵇康的《声无哀乐论》,以及历代音乐美学史料的记载,都对“和”的美学内涵作有多种论述。就中国音乐美学思想的整体构成来看,“和(龢)”是其中概念稳定、内涵丰富、具鲜明民族文化特色的最为重要的民族音乐美学核心范畴之一,是民族音乐审美实践经验的高度概括与提炼。

对“和(龢)”之初义的研究,最终目的不在于文字本身,而是从古文字研究的成果出发,认识 and 了解其概念的美学意义,并就其中反映的审美意识与社会文化现象的联系作综合研究,由此把握这一美学范畴的丰富内涵。

汉字作为中华民族传统文化的载体,从发生学的意义上讲,是以符号创造的方式,将原始初民的生活经验、审美意识以形符化,其中蕴含着先民的文化心理。因此,对“和(龢)”字初义的探讨,亦成为古代文化心理和审美意识研究的一部分。由于汉字的字形在一定程度上表示着字义,而字的最初意义又是与字形有关系的,所以,由最早的字形去分析、了解古文字的本义,不仅可行,而且也是一种可信的研究方法。

1. 三种基本研究方法

对“和（龢）”字初义的探讨，必然要先涉及到甲骨文字的专门研究。笔者作为此道的浅涉者，于研习过程中感触最深的是，古文字研究如同文化史的研究，是“通业”而不仅是“专业”。因此，从方法论讲，除了借助于一般古文字的研究方法，还非常有必要借鉴和运用包括人类学、民俗学、考古学在内的人文学科的成果和方法，去解决那些单凭某项专业知识或单一的研究方法所难以奏效的问题。

与此相关，本文采用的研究方法，作为一种尝试，大致是从以下三个方面来对“和（龢）”字的原本含义进行分析和解释：

（1）从某一形符在甲骨文形符中较普遍的含义来判断其意义。根据信息论的理论，随着对某一事物认识所获取的信息量增大，对其中蕴含的内容，在认识上的确定性和可靠性也会增大。这也是在判断和确定甲骨文某种形符意义时，可以借鉴的方法。某一形符在甲骨文中出现得越多，对其意义进行判断的依据也就越充分。

（2）由字符构成所依据的某种生活原型来判断其涵义。汉文字最初起源于描摹自然、社会诸事物的具体形状，因而被称为“象形文字”。因此，依据考古发现，从分析古文字表现的生活原型着手，考察其字形结构与初始含义，可以说是古文字研究中不容忽视的、仍有待加强的研究方法。

（3）根据现今尚存的象形文字（如纳西东巴象形文字），对甲骨文某一字符的含义进行判断。从文字学的角度来看，汲取东巴文与甲骨文在字形构造的比较研究方面已取得的成果，探讨、分析甲骨文中某种字符含义的方法，是可以信任的。这也是古文字研究领域应当采用的由今及古的逆向考察方法。

2. 关于“和（龠）”字义通行的两种看法

对“和（龠）”的字义解释，在以往的古文字研究中，较通行的看法大致有如下两种：

其一，东汉许慎在《说文》中释“和（龠）”为“调也。从龠，禾声”。近人罗振玉氏在甲骨文研究中，取《说文》的观点，释“和（龠）”为调和。

其二，成书于汉初的《尔雅·释乐》称“大笙谓之巢，小者谓之之和”。郭沫若以“和（龠）”为小笙，视其为一种编管乐器的名称。

以上介绍的两种看法，基本上反映的是汉代人的认识。但是，就其认识上的局限性讲，前一种认识并非是由字形去探究其本义。显见的问题在于，由于汉代并未有甲骨文的发见及相应的考究，这必然会给人们的认识带来某种难以克服的局限。仅依金文、秦篆作字源考证的汉人，不可能具有今人依据甲骨文字进行研究的条件。所以，汉人对“和（龠）”字的解释，估计是“和（龠）”字经衍化、引申了的含义而并非初义。

就后一种的认识讲，是将“和”视为“龠”的假借或简化，并且以甲骨文中“龠”的字形为编管乐器作为佐证，来判断“和（龠）”的本义，同样是离开字形去探究其初义。此外，汉人所谓“龠”，据今人考证，实为三孔单管笛的名称。^①郭沫若释“龠”为编管乐器的说法，缺乏文献与文物的证实。若再考虑到文字书写形体的演化、变迁，以及语言符号的能指与所指，或者说名实关系的复杂性与可变性，仅以小笙“谓之之和”，便视“和（龠）”的本义为编管乐器，或者将后人对乐器的称谓当作本义去看待，就难免有主观臆测之嫌。

由于上述两种看法都很难作为对“和（龠）”的初义的合理

解释,我们就有必要循着作为象形文字的汉古文字构成的自身规律,运用多种研究方法,依据相关的文物、文献史料和研究成果,对“和(龢)”的早期字形进行多角度的研究,探寻“和(龢)”的初始含义。

3. 从形符的含义进行探究

“和(龢)”的早期字形,在一定程度上带有图画文字或者说合体文字的痕迹。图画文字的字形更具象形的典型特征,一般是由一至数个与生活中原型形象关系密切的字符,组成某种复合性的字义。这类文字在商代的甲骨文中尚有遗存。现今留存于殷商时期甲骨文中的“和(龢)”字,其字形为“𪛗”(前二·四五·二)、“𪛘”(宁沪一·七三)、“𪛙”(京津八四三二)等,基本上具有相同的字形规范,其字体由“𪛚”(或“𪛛”)、“△”、“𪛜”这些象形符号构成。

就字符的意义讲,在甲骨文中,“𪛚”“𪛛”是一种编排物的象形符号,当无疑义。如“册”写作“𪛚”、“𪛛”,“典”写作“𪛜”“𪛝”,“编”写作“𪛞”等。这其中,简册之“册”与典籍之“典”字的最初字形,都具有编排物的形象(可以肯定这不是什么编管乐器)。需要探寻的问题只在于,“𪛚”符号在“𪛗”的整体构成中,究竟是一种什么意义上的编排物。此外,甲骨文中与“△”形字符相关的字有“𪛟”、“𪛠”、“𪛡”、“𪛢”、“𪛣”等。这其中“𪛟”为屋内的人形。也有据“△”像铃的形状,将“𪛟”释为“令”字。此说虽不失为一种见解,但“△”形在甲骨文中不能一概作为铃的象形字来看,也是显而易见的。“𪛠”有认为是屋顶加屋梁的象形。“𪛡”作“仓”讲

是没有疑问的，其中的“△”形，当为其顶盖之形。“合”（合）的构成也与此相类似。至于“龠”，一般作“𪚩”字看，值得注意的是，在这个字中，“△”形符号与“𪚩”形符号共构（在“龠”字中，两者亦相关）。“𪚩”即“禾”字，它作为农作物的象形，没有异议。

分析至此，有必要说明，本文对“和（龠）”字初义的考察，并非是按照一般人认为“龠”是编管乐器的象形这样一种固有的思路去进行，而是如同文前已提到的，是根据汉古文字形成的自身规律，寻找其生活原型，从其符形对生活原型的反映以及蕴含其中的观念意识，去探寻其本义。

基于以上的认识，我们能否从新的认识角度打开我们的思路？“和（龠）”是否就如《说文》讲的，其最初形成是“从龠，禾声”而成为形声字？“和（龠）”的形成是否就是由“龠”而来？我们若从“龠”的甲骨文字形“𪚩”“𪚩”与“和（龠）”的甲骨文字形“龠”比较看，“𪚩”与“龠”无论在字符形状与整体构成方式上，均有相当大的差别。此外，文字演化的实际状况，恐怕也可能比我们所了解的一般规律复杂得多，其演变也并非就那么按部就班地循着同一种规律来进行。

4. 从生活原型的角度进行探究

为了进一步探寻“和（龠）”字的象形特征及其初始含义，结合前面的分析，这里试图从远古农业社会的生活景观角度，对“和（龠）”字的初义提出进一步的看法。

今人根据对仰韶文化与龙山文化遗址的考古发现，曾对这些文化遗址所呈现的生活场景，作有如下的描述^②：

仰韶文化的氏族村落，其房屋形制是半地穴式的，无论圆

形、方形，皆是从地面向下挖一土坑再搭架盖成。屋顶大都成尖锥状。另有地面建筑起的圆形房子，屋顶亦是“人”字顶。房子附近，有许多圆形窖穴，一般都是口小底大，用来贮藏粮食等。居住区周围环绕着一条深宽数米的壕沟，可能是人工挖成防御野兽袭击的设施。

龙山文化的氏族村落，远远望去，圆锥形的屋顶好像一簇雨后从地下冒出来的蘑菇。村外是耕地。秋季庄稼成熟后，人们便用石镰收割庄稼。人们一般在住居附近处耕种，待土地肥力减少，便迁居别处开辟新的耕地。龙山人居住的房子，大多是半穴居式。远观就像今天农村常见的“瓜窝铺”。在房屋近处有大量口小底大的窖穴用来储藏谷物。

根据以上近乎写实的描述，如果我们不囿于旧说，不完全排除从氏族村落的文化景观角度，根据象形文字的构成特点去分析古文字的原型和含义这一种研究方法，那么，从上述考古材料看，“𡩂”的甲骨文字形“𡩂”，可能会得到一种全新的解释。其中：

“𡩂”形字符可视为与住宅相邻的农作物，这是由当时刚摆脱游牧生活不久、但又具有某种游动性的耕植生活和生产方式所决定的；“△”形字符，正可视为在氏族村落中普遍存在的“人”字顶、“瓜窝铺”式的房屋形象。那么，“𡩂”形字符又意味着什么？是否可以根据它是一种编排物的象形符号而推测它是比挖沟更进步、功能更完善的抵御野兽的篱栅？作此判断是否还有什么别的根据？对此，本文下面所要采用的方法是，以现今仍然存活的象形文字——纳西族东巴文中同类字符的研究成果，作为佐证材料。

5. 从与现存象形文字的比较进行探究

纳西象形文字的研究在本世纪早期，就已引起国内外语言文字学、民族学和人类学研究者的重视。在世界通用文字中，纳西象形文字就如同文字中的活化石，对了解人类原始文字的起源有不可替代的研究价值。董作宾先生曾在《么些象形文字字典序》^③中这样写道，“拿这种象形文字来比较汉文的古象形字，或者可以帮助我们对于古文字得到更真切的认识和了解”。“这是因为这类文字可以反映汉字演进之久”，“可以反映汉字起源之古”，“可以对证造字的地理环境”，“可以对证造字的社会背景”，“可以见造字心理之同”等等。因而，文字学上的比较研究，无疑会给文字研究提供新的认识方法。

从东巴文字与甲骨文字的比较看，东巴文是一种介乎图画徽号与表意文字之间的象形文字符号体系，而甲骨文已处于表音象形文字的阶段。但是，就我们所关心的“和（𪛗）”字来说，它在甲骨文中的字形，还仍带有图画文字的痕迹。因此，对该字的理解，我们有可能从东巴文字中获得某种启示。

与对甲骨文中“𪛗”形字符含义的认识有关，李静生在纳西东巴文与甲骨文的比较研究中^④，曾专门就甲骨文的“𪛗”形字符与东巴文的“𪛗”形字符进行比较，并得出结论，认为两者都是以“栅”、“围”为本义。东巴文“𪛗”在字形上，象长短不齐的立木被绳索编束起来的样子，其字本义即“栅”，作为动词用则为“围”。李静生还从民族学角度提供了此字形与其生活原型的关系。指出“今纳西地区山寨还随处可见设栅而居，或设栅而耕，或设栅而畜的现象。目的是为了防范野兽入侵、猪鸡践踏、牛羊亡佚等等。这一初义首先是与人赖以生存的生产有关，尔后才有了氏族、家族等意义”。^⑤此研究从人类生活原型出

发,探讨文字的源起及其初义,这是文字学中历史比较分析法的实际运用。

6. “和(𪛗)”字初义的文化内涵及其所蕴涵的情感心理

由此回返到对“和(𪛗)”字初义的探讨,当我们综合以上所作甲骨象形文字在形符的、考古的以及文字的比较诸方面的研究,似乎可以提出这样一种认识,即甲骨文中“𪛗”的字形,从其文化原型来看,恰似一幅早期农业社会中氏族村落生活的景观图:

典型的坡形屋顶(“△”)代表着相对固定的居住点;人们以耕植劳动(“耒”)为主要生产方式与生存手段;篱栅(“𪛗”)恰是初民安居乐业生活状况的象征。

由此而言,从“和(𪛗)”字的构成与含义上讲,其字形直接来源于某种生活原型;其字义来自于对某种安适自足生活的内在体验;其字声来自于“禾”这一初民赖以生存的农作物的读音。如此,在把握了“和(𪛗)”字初义的基础上,我们已可见到表形、表意与形声这些文字构成方式在“和(𪛗)”字上的兼备并具。

从“和(𪛗)”字的文化内涵上说,它意味着人与自然、社会之间关系的谐和,其中浸染着原始先民于篱栅之内安居足食、陶然怡乐的心理谐和感,正所谓“天时、地利、人和”的综合感受。“和(𪛗)”作为原始社会中先民生活原型的形象反映,于其中蕴含着“和”的心理体验,从本质上看,正是意味着一种关系的谐和。只有在人与自然、社会乃至人与人的融洽关系中,才得以产生那平衡、谐畅的心理体验。这样,在初始义上理解的“和(𪛗)”,必然带有显著的农业文化特征。如果说,“乐(樂)”的初义透露的是农耕民族对农耕收获之乐的情感心理,那么,

“和（龢）”所透露的却正是农耕民族安居足食的内心谐和。

7. “和”的美学意蕴

从人类的生产实践活动来讲，原始初民为了生存而进行的建造居室、种植庄稼这些活动，本身就意味着人的努力与创造。正是在人在创造活动中获得的心理上的谐和、平衡，使得人产生了对“和”的美感追求。随着人的社会实践活动的不断扩大，这种追求不仅延伸到音乐、诗歌、舞蹈、建筑等各个艺术领域，甚至也扩展到社会人生、政治伦理、精神理念等一切方面，从而使得“和”的内涵具有无比的丰富性与深刻性。从“和”的字义在后世的演化、延展来看，无论是用之于社会人事、情志体验以及乐器、饮食诸方面，无不是在事物的关系中体现“和”的意蕴（即事物之间的谐和状态）。“和”，也因此成为人类在生存、创造中努力追求的理想境界。在科技高度发达的今天，人在自然与社会中已拥有初民所不可能拥有的财富与能力，但是在“和”的追求这一点上，却是由古至今始终未有改变的。这正是笔者考察“和”之初义的动机或者说是文化意识。

考察一个美学范畴，不能离开人的历史实践活动。审美活动或者说是审美意识，作为人类的精神活动，其初始并不独立存在，而是依附并渗透于人的基本生产实践活动中。只是当人在实践活动中感受到了审美的谐和、愉悦等，才使人的实践活动具有了审美的意义。这里讲的人的实践活动包括人的艺术活动。只有当审美活动和其他生产实践活动分离而产生了独立的艺术活动，人们才将艺术活动作为其最主要的审美活动来看待。由此而言，我们所探讨的“和”的最初涵义，是作为人的生产实践活动中审美体验的产物，只是在文化的传承与演化中，“和”的初义才逐渐消失而被其丰富的引申义替代，并且成为传统艺术审美活动中

一个极具代表性的审美范畴。但是，“和”意味着一种关系，意味着事物之间关系的谐和、平衡这样一种文化心理内涵，却一直没有消失。相反，它渗透、融合于包括音乐在内的一切与“和”相关的文化意识和审美观念中。从中国古代音乐美学思想的范畴、体系来看，无论是音声的“清浊、大小、短长、疾徐，哀乐、刚柔、迟速、高下”（《左传·昭公二十年》），还是“乐者，天地之和也”、“大乐与天地同和”（《礼记·乐记》），以及“和心足于内，和气见于外；故歌以叙志，舞以宣情”（嵇康《声无哀乐论》）、“弦与指合、指与音合、音与意合，而和至矣”（徐上瀛《溪山琴况》）等等，大到音乐哲学思想中人与自然之间的关系，小到音乐审美活动中主客体之间甚至具体到音乐形式要素之间、音乐的技艺与音乐的表现之间等，都讲的是一种“和”的关系。音乐美的实现，正是基于这种谐和关系的建立。

第二节

建立美的关系：“和”之涵义三层面

如果说，“乐”作为古乐文化中最早萌生出的审美文化意识或者说是最基本的审美范畴，它与音乐艺术最本质的特征，即人的审美情感特征密切相关，那么，我们或许可以接受这样一种看法，“和”，是古代音乐审美意识中，一直为人所追求、崇尚的理想境界，或者说是最具现实特征、也是最理想化的审美范畴。它作为音乐审美活动的最高境界，与自然、社会、人生皆紧密关联。

就像我们曾经对“乐”之初义所作的考证、分析以及文化的研究那样，对于“和”，我们同样可以从更为广泛的文化角度，例如文字学的、乐器学的、乐律学的、社会学的、伦理学的、甚至宗教玄学等各种研究角度，就其文化特征作相应的分析。由于人类早期的文化形态往往具有其后经发展了的民族文化意识的突出、典型特点，因此，毫无疑问，对人类早期文化意识萌生状态的分析和把握，能帮助我们更好地了解历史文化长河中某一文化观念和审美意识脉络的发展全过程。为求得宏观的把握而溯其起源，探其滥觞，考证、研究的意义正在于此。

1. 音声之和

从音乐的角度考察“和”，必然触及到音乐史学领域中的乐器学、乐律学以及文字学诸问题。就像前文已经提到的，在“和”的概念的演化和延伸中，在音乐领域使用的“和”的概念，不仅被作为编管乐器之名，并且也相应地在音乐听觉审美观念上，形成了音调之间谐和的观念。

音声之和，不仅具有乐律学的意义，同时也具有音乐心理学的意义。无论古今中外，在音乐审美尺度的建立过程中，人们都执意追求音乐的谐和感。尽管随着人的社会情感生活的变化以及音乐听觉思维模式的改变，对音乐谐和感的感知力也在逐渐发生着变化，但无论如何，人们总是根据自己建立起来的音乐听觉审美尺度而不断追求音声的和谐。

从乐器史的角度讲，古人以“和”作为乐器之名不是偶然的（除了前面所说的编管簧乐器外，还有以此名来称呼钟乐的）。从古人对编管乐器音乐性能的认识讲，在编管乐器的制作、演奏实践过程中，人们很容易发现音高与数字的关系，即音高与管（弦）长度成反比。从我国先秦时期的文献记载与出土乐器实物

中，我们可以发现古人不仅很早就在管、弦乐器上发现了这一规律，并运用数学计算能力，将其运用于律学实践中，例如三分损益律的产生与运用，就是这方面的例证。

在中国，相似的观念在古代律学律法中的反映与运用，同西方毕达哥拉斯之思想多由其后学转述那样，迟见于《管子·地员篇》（一说出自其注文）以及《吕氏春秋·音律篇》中关于三分损益律生成方法的记载中。在先秦的音乐实践中，三分损益律的运用要比毕达哥拉斯学派的记录还要早许多。这方面的实例，就是战国早期曾侯乙编钟的音律设计及其律学实践。

在弦、管乐器的乐学实践中产生的以简单整数比为谐和的音乐观念，意味着音乐听觉审美谐和观念的确立。如古代希腊毕达哥拉斯学派认识到“音的高度依琴弦的长短而定，同时声音的高低和琴弦的长度成反比例而变化”，并认为“八度的划分不是按照算数方式分成两个不同的音程，而是按照和声方式分成两个不等的音程，四度3:4和五度2:3。”（阿希特《泛音》）^⑥根据毕达哥拉斯学派“音乐是对立因素的谐和的统一”的著名论点，阿希特话中提到的“四度3:4和五度2:3”，即是以两音的简单整数比为谐和的音乐听觉审美尺度。这也是古代希腊人以四、五度音程为谐和音的依据。

就人类音乐听觉谐和感建立的一般规律而言，最早的音声之“和”，应是同度音程1:1与八度音程2:1建立的谐和感。当然，这种谐和感的紧张度是最小的，这与中国先秦史伯“以它平它谓之和”（《国语·郑语》）、西方毕达哥拉斯学派“音乐是对立因素的谐和的统一”的认识相比，或许还不构成后世音乐谐和审美感中“和”的意义。但是也应当承认，这毕竟是人类音乐谐和感产生、发展中不可缺少的一步。

纯五度与纯四度的音程感（由弦律或管律的简单整数比3:2

与4:3构成),一般认为是人类最早了解并掌握的音乐谐和观念。在中国,经对出土乐器的研究,可以发现早期已有较具典型意义的三度音程谐和感,这是乐音谐和观念的体现。三度音程框架是最早的音阶形态——四声音阶的形成的基础。这种四声音阶,直接反映在西周的编钟音列中,并且无一例外。

正是在各自不同的文化背景和音乐实践中,人们发现不同音高之间的谐和关系。当然,人类以何种音程为完满谐和的音程,一方面在于人自身(与人的听觉器官构造及其进化有密切关系),另一方面,依赖于后天音乐听觉感知力的建立,并随着音乐感知能力的不断重构而变化。人类最早的音乐谐和感,是可以由其发声中感受到的。《旋律史》的作者匈牙利音乐学家萨波奇·本采曾谈到:“人类通过感官直接感受到自然或人类自身发出的声音,这些声音对人类产生强烈的影响。重要的是人类能自己发声……实际上,音乐的两大要素,音高和节奏,作为一种自然的、宇宙的现象都存在于人体之内。”(《旋律史》)据有的研究者指出,人类的发声中,除基音外,最易被人感受到的是纯五度和纯四度的泛音(三度音离共鸣基音较远而不易感受到)。据说,德国哲学家、比较音乐学家施图姆普夫曾对未受过音乐训练的人进行较大规模的音乐心理测试,结果证明了纯四、纯五度音程完满协和最易发声,三度音程次之。中国学者也根据上古时代出土乐器中三度音程的独特性,从传统语言声调特点的角度,指出三度音程谐和感与中国语调吟唱之间的特殊关系。

就一般的音乐现象而言,具有谐和感的纯五、纯四度音程不仅有其自然数理的声学基础,同时也符合人的音乐审美听觉生理心理基础。正因为如此,当古人在弦、管乐器的音乐实践中掌握了3:2与4:3的简单整数比与乐音谐和感的关系之后,便从中发现了一种新的数理逻辑计算方法,即以这种简单整数比作为生律

的基础。我国早在先秦时已用于音乐实践中的三分损益律，作为中国古代律学史上最早的生律法运用，其音乐听觉审美尺度建立的基础与各律相生运算的生律尺度，便是源于3:2与4:3简单整数比的纯四、纯五度谐和音程。

这里需要指出的是，在人的音乐听觉尺度（如音程）的谐和感建立之后，随着人对音乐谐和的感性认识进一步发展，有了音阶的谐和感，这意味着在人的音乐听觉思维模式中形成了一种结构。在古人的认识中，建立在音程谐和感基础上的音阶结构，即意味着一种“和”。《尚书·舜典》中的“律和声”，是讲以律来调节、规范音声之高低，“声”也就包含着音阶的概念。这里的“和”虽然是指以律调节音高的行为，但是由“律和声”的行为所建立起来的音阶，无疑具有“和”的意义。《晋书·律历志上》中所言“和声：宫、商、角、徵、羽也”，正是这种音阶谐和感审美观念的直接反映。而《乐记·乐本篇》中“声相应，故生变，变成方，谓之音”，其中讲的“音”，已是按一定规律与结构方式组织起来的音声运动形态，它在《乐记》中便是以“和音”而出现的。

另外，《左传·昭公元年》中谈到作乐之事，曾有“中声以降，五降之后，不容弹矣”句，一般将此理解为《管子》生律的认识（五声音阶）。“五降之后，不容弹矣”的限定，反映它以宫、商、角、徵、羽五声为“和”的音阶结构谐和观念。此中还反映这样的认识，若音乐演奏中所用的乐音出于此五声，“于是有烦手淫声，愔堙心耳，乃忘平和，君子弗听也”（同上）。以“五声”为“和”，也是《管子》生律反映的音乐听觉审美谐和观。《管子》生律只算到“五声”而没有再进行下去，其生律结果带有某种地域音乐文化的特点，反映的是齐鲁文化的音乐审美观念。

《管子·地员篇》生律法反映的是以弦律计算中4:3与3:2整数比所产生的纯四度、纯五度谐和音程为基础进行的律学演算。这种计算方式，应当说是古人在长期的音乐实践活动中摸索、总结出来的一种生律经验。其简单明了的数字形式及其生律方式，本身就意味着一种美，这是一种被人的审美听觉尺度所肯定的谐和美。其萌生与发展，无疑伴随着千百年来人的音乐实践活动，而人的“音乐的耳朵”及其听觉心理结构模式，亦在此基础上孕育、开发以至成熟起来。这是人的听觉心理的塑造，也是人的音乐智能的开发。“和”作为这一音乐审美成果最简洁、最集中的理性概括与归纳，是由人的无数次音声谐和美的感性体验给予支持并肯定的。

对先秦有关音声之“和”的审美观，在美学研究中以往谈的最多的是“和同之辨”，前文已有论及，在此不再赘述。这里除了从音程、音阶等乐音结构的谐和观念谈“和”之外，还准备论述音域感受基础上建立的谐和观念。《国语·周语下》所载周景王与单穆公、伶州鸠谈论铸钟一事的对话，便集中反映了古人有关音域之“和”的谐和观念。周景王要铸一套无射律编钟，为了满足听觉感受上的某种需要，周景王要在无射宫下的林钟律位，再铸一大钟，以扩大编钟的音域，单穆公（周景王卿士）对此劝阻道：“夫钟不过以动声，若无射有林，耳不及也。夫钟声以为耳也，耳所不及，非钟声也；……耳之察和也，在清浊之间。”又说：“听之弗及，比之不度，钟声不可以知和，制度不可以出节，无益于乐，而鲜民财，将焉用之？”单穆公从听觉心理的角度，指出大钟音域太低，撞击后声波中各种泛音使人听之不谐和。人耳对乐音的听辨有其限度，所以，“耳之察和”，就要考虑其高低音的音域（“清浊之间”）问题。若人耳无法辨听其音，又与钟乐规定度量不相合（“大不出钧，重不过石”），则“钟声不

可以知和。”

乐工伶州鸠从钟乐之制的角度，指小钟乐之音域应是“大不踰宫，细不过羽”，若反其道而行之，“不容于耳非和也，听声越远非平也，妨正匱财，声不和平，非宗官之所司也”。然而周景王并不听其劝告。一年后，“钟成，伶人告和。王谓伶州鸠曰：‘钟果和矣。’对曰：‘未可知也。’王曰：‘何故？’对曰：‘上作器，民备乐之，则为和。今财亡民罢，莫不怨恨，臣不知其和也。’”。这时，伶州鸠对钟乐之“和”的认识，已从听觉审美层次进入到社会学、伦理学层次。“和”的内涵也在不断丰富和深化。

单穆公和伶州鸠都是由钟乐审美听觉的限度与规范出发来谈“和”的，其中不乏音乐声学 with 听觉心理学意义上的有益见解，这是值得后人重视的。从音乐审美听觉上讲，历来就有个适度的问题。《吕氏春秋》中讲，“声出于和，和出于适。和、适，先王定乐，由此而生”。表明的一种以适度为“和”的音乐审美观念。这里的“适”，既有人耳听觉阈限上的适度（对乐音的听辨及承受力等），也包括审美听觉尺度上的适度（如纯四、纯五度音程谐和感）。当然，从另一个角度讲，周景王铸钟一事本身，反映的是春秋中晚期人们音乐听觉审美范围的扩大，也意味着人的审美谐和感受力在一定程度上正在发生着历史的变化，我们可以从出土的那一时期成套青铜编钟的形态和音乐结构序列得到佐证。

周景王铸钟事，在《左传·昭公二十一年》中亦有记载。其中还记录伶州鸠发表的这样一种看法：“故和声入于耳，而藏于心，心亿则乐。宛则不咸，橛则不容。心是以感。感实生疾。今钟橛橛矣，王心弗堪，其能久乎？”这段话实际上是从听觉生理学的角度谈“和”，谈音乐对人身体的影响。其中“感实生疾”

的认识，即使从现代音乐治疗学的角度看，也是非常值得重视的一种音乐听觉生理现象。

2. 乐与人和

就音乐审美中的“和”来讲，无论是在音乐声学的层面，还是在社会学、伦理学的层面，都体现为一种关系。这里所谈的乐与人和，即是讲的音乐审美活动中，音乐与人的谐和以及音乐活动中人与人之间的谐和关系。

在社会音乐审美活动中，乐的活动形式各有不同，而“和”的体验，却都表现为一种内在的愉悦与和谐。《墨子·三辩》中程繁与墨子谈“圣王不为乐”时说：“昔诸侯倦于听治，息于钟鼓之乐；士大夫倦于听治，息于笙瑟之乐；农夫春耕夏耘，秋敛冬藏，息于瓴缶之乐。”这里，各社会阶层因其经济地位、等级与享乐条件方式的不同，作乐的形式也就各不相同。但是，他们毕竟都“自得其乐”。《淮南子·精神训》中记有如下一段话：“今夫穷鄙之社也，叩盆拊瓴，相和而歌，自以为乐矣。尝试为之击建鼓，撞巨钟，乃性仍然，知其盆瓴之足羞也。”这里显然不以盆瓴之乐为乐而为羞。相反，《史记·李斯列传》中却另有所载：“……夫击瓮，叩缶，弹箏，搏髀，而歌呼呜呜快耳目者，真秦之声也。”看来，行乐（yuè）之乐（lè），并非随社会地位、享乐条件以及地域文化的差异而改变其实质，因此，人之行乐，并不在于表面上音乐享乐形式的差异，而首先在于能否于内心获得一种审美愉悦的谐和感，这也就是乐与人 and 的真正含义。

《诗经·郑风·萼兮》中有“萼兮萼兮，风其吹女，叔兮伯兮，倡予和女！”这是一首女子求爱并希望与所爱之人唱和相乐的情歌。其中反映的是民间男女青年在唱和相乐的音乐活动中求得相互之间的谐和关系，或者说是由乐歌的唱和达到人际关系上

的谐和。可见，乐与人和音乐审美观念的内涵与特征，是由人自己的音乐实践活动而给予说明的。这方面最为典型的例证，可以举《诗经·国风》的开首篇《周南·关雎》为例。

《周南·关雎》原是一首入乐诗歌，其诗之意蕴，代有注说。若不拘泥于所谓“后妃之德”之类的考证，《关雎》作为一首描写男子思慕女子并设法追求之的情歌，是由声之“和”讲人之“和”，由音乐之声的谐和讲爱情婚姻的谐和。其诗其乐的内涵与情态，即是“和”。

《关雎》歌诗之始，以“关关雎鸠，在河之洲”句，首先创立了一片自然谐和的音乐意境。“关关”，即水中之洲水鸟的和鸣声，这并非单只雎鸠之孤鸣，而是在其恬淡静谧的自然氛围中，雎鸠之间的和鸣。犹若“鸣鹤在阴，其子和之”（《易·中孚》），取其相互应和之意。此句作为全诗之“兴”，意蕴也尽在于此。

在《关雎》诗中，由“关关雎鸠，在河之洲”诗句所引发的是男女相互之间的爱慕思情。而这种相恋之情，正是需要“鸣而和之”的。诗中所谓“窈窕淑女，君子好逑”；“求之不得，寤寐思服”；“窈窕淑女，寤寐求之”等句，皆是表达这样一种渴望相合相爱的爱恋之情。

在中国古代传统的音乐审美观念中，音乐之和的实现，最终是为了成就社会人生中包括婚姻、家庭、亲友、朋辈在内，甚至君主与臣民之间的谐和关系。“乐与政和”的思想即是“和”的内涵在社会政治伦理学意义上的引申与概括。“和”成为维系社会群体、个体之间思想情感的纽带。“和”本身就意味着在不同事物之间所建立起来的一种谐和关系。“如乐之和，无所不谐”（《左传·襄公十一年》），“兄弟既翕，和乐且湛”（《诗·小雅·常棣》），都使得“和”的审美观染上浓重的社会伦理色彩。

在古人的审美意识中，这种“和”的关系的表达，莫过于借

助音乐的谐和乐声了。音乐被认为是最擅长于表达人的情感之“和”的。因此,《关雎》乐歌中,最凝炼与最精到之处,也是其画龙点睛之笔,便是其诗的最后两段:

参差荇菜,左右采之。窈窕淑女,琴瑟友之。

参差荇菜,左右芣之。窈窕淑女,钟鼓乐之。

不仅这两段诗句,即使在《关雎》全篇乐歌中,也未用一个“和”字。但是,若领略其旨意,则便能明白,其全诗又未尝不处处充溢着“和”的气氛。这种“和”的气氛的形成,在《关雎》篇中,其首是以水中关雎鸣啼应和声为先导起兴,最后是以“琴瑟友之”、“钟鼓乐之”这两对相和乐器之间的谐和音声为比赋举要,象征着男女情人终成眷属。这是由乐声之“和”讲爱情婚姻之和,其中包括由房中乐之相和,到交友情谊之和,以堂上乐之相和,述新婚快乐之和。由“乐”而至“和”,由“和”而至“乐”,最终使得乐与人和谐的音乐审美观,在现实社会的爱情生活中得到最集中的体现。后世人们常以“琴瑟友之”、“钟鼓乐之”作为男女之间友谊、爱情之幸福的象征,正是因为在这种乐之和的情感状态中,洋溢着一种相乐相和的谐畅气氛。

由此而言,《关雎》之意,一言以蔽之,“和”也。《关雎》之所乐,“和”也;《关雎》之所言,“和”也!

3. 天人之和

如果说,音声之和更多的是建立在人的音乐听觉审美感性谐和的基础上;乐与人和谐更多地体现为人之行乐过程中音乐与人在审美情感体验中达到的愉悦快乐谐和关系,或者是人藉着音乐活动而形成的相互之间的谐和关系,那么,在天人之和中,则是人在音乐审美的精神体验中,上升到人与天地自然的谐和统一,达到“天人合一”的审美境界。

但是，在先秦时期的音乐观念中，同是讲人通过音乐达到与天地自然的谐和统一，在认识上乃至音乐行为上却并不相同。从理论思维及其内涵上讲，大致有三种类型的“天人之和”观念。

其一，是在音乐行为中，通过音声来沟通人与天的关系，达到一种天人相和的境地。如《尚书·尧典》中“八音克谐，无相夺伦，神人以和”的记载，反映了最早有关神人（天人）相“和”而乐的审美意识。在这里，音乐仍然是感性的、谐和的存在，并且在庆典性乐舞活动中，通过音乐达到沟通、协调神人关系的目的。这种音乐观念可以说在氏族社会时期就已经产生了。其美学意义在于，无论是音声的和谐（“八音克谐”），还是天人关系的和谐（“神人以和”），之所以能够相通，是因为都建立或具有了共同的美学属性——和。

其二，是在观念上，以天地之和为音声之和的根本，认为天地之和具有一种数理规律，可以通过音乐（音声之和）得到显现，从而形成“天人之和”的关系。这种“天人之和”，具有“数律之和”的理论特点。在先秦文献中，有关对“五音”、“七律”、“十二律”生成来源的认识，都浸染有“大乐与天地同和”（《礼记·乐记》）的“天人相和”观念。例如《左传·昭公二十五年》中讲“五声”的产生时说，“则天之明，因地之性，生其六气，用其五行，气为五味，发为五色，章为五声”，是讲天地之气生成乐之“五声”以及“五色”、“五味”。

在这类观念中，神人之所以能够相“和”，也是依据某种数理规律。例如《国语·周语下》中说：“凡神人以数合之，以声昭之，数合声和，然后可同也。故以七同其数，而以律和其声，于是乎有七律。”这里由论乐说律述及“七律”，而“七律”之数，所遵循的亦是天地之纪、天地之数。律之数与天之数的关系，在当时来之于天文方面的某些知识。《国语·周语下》中又有“古之

神瞽，考中声而量之以制，度律均钟百官轨仪，纪之以三，平之以六，成于十二，天之道也”的记载，这是以天、地、人为“三统”，以天施、地化、人事之纪为万物之和的根本，而音乐上的十二律吕（包括六阳律、六阴律），皆依“天道”而生。战国末的《吕氏春秋·大乐篇》称：“凡乐，天地之和，阴阳之调也”，“音乐之所由来者远矣：生于度量，本于太一。太一出两仪，两仪出阴阳。阴阳变化，一上二下，合而成章”，也是视音乐“生于度量”，强调它与天地数理的关系。同书《音律篇》记十二律吕相生之法以及“天地之风气正，则十二律定矣”等，亦是同样的观念。这种“天人之和”的观念，可以说是早期“神人相和”观念在数理认识基础上的深化，它已经意识到天地中存在有某种数理规律，并将其归属于天地之和的范畴，并且认识到其存在是不以人的意志为转移的，而人的音声之和，则是遵循天地自然具有的这种数理规律的。这里体现的是通过对音乐数理规律的把握，超越单纯的音乐感性体验，具有某种理性意识。这种意识在古代乐律学理论中多有反映。

其三，是在审美体验上，于音乐性的精神冥想和心意状态中，去体验人与天地的和谐。古人“天人之和”的音乐审美观念，不仅仅体现在对音律的生成依赖于某种天地数理规律、通过音乐可以达到神人之间的沟通之类认识中，更为重要的是，“天人之和”的观念，还表现为在音乐审美的精神世界中，达到与天地自然的同为一体，从观念上超越了在数理规律方面追求音乐与天地数理规律的“相和”，将注意力完全集中到精神世界心意状态的审美体验上，形成一种对至高审美境界的追求。

如果要谈具有这种音乐美学意义的“天人之和”观念，就不可能不谈到庄子。庄子所推崇的音乐审美境界，就是“无声之中，独闻和焉”（《天地篇》）。这种可以称之为“无声之和”的观

念，是排斥世俗音乐情感的。庄子素以自然为美、为真；而以世俗礼乐之为丑、为假。《庄子·渔父》说：“礼者，世俗之所为也；真者，所以受于天地，自然而不可易也。故圣人法天贵真，不拘于俗。”这是其“法天贵真”美学思想的直接表露。

庄子如老子，以道法自然、清静无为作为认识宇宙、居处人世的基本哲学观念。并且，具体到音乐的情感表现这一音乐审美的实质性问题时，他是以流俗之鄙情为不美。庄子既然以有情之乐为不美，那么，什么是庄子音乐审美的最高境界呢？或者说，什么是庄子心目中的美呢？

《庄子·知北游篇》称：

天地有大美而不言，四时有明法而不议，万物有成理而不说。

《庄子·天地篇》亦有称：

夫道，渊乎其居也，濇乎其清也。金石不得无以鸣，故金石有声，不考鸣。……视乎冥冥，听乎无声。

冥冥之中，独见晓焉；无声之中，独闻和焉。

这里，庄子讲的“天地有大美而不言”，继承的正是老子“大音希声”的观念。他所说的“天乐”（《天运篇》），“听之不闻其声，视之不见其形”，同老子的“大音”一样，具有“道”的属性而无法由感官去把握。对于“道”，庄子认为它虽然犹如渊水那样的深沉和清澈，但仍是可以由心志去捕捉和感应的，就好比金石之内，涵蕴宫商，若不考击，终无声响那样。对“道”的体验，就如体验金石之声。只有在心意状态中像把握“道”那样去把握“无声之乐”，那么，即使不去敲击金石乐器，金石乐器之内的宫商诸声也会被体验到。从“天人之和”这一音乐美学观念的发展来看，这样的认识，一是进一步超越了天地自然具有某种与音乐相通的数理规律的认识，全然抛弃了感性的把握，而在

完全的精神冥想、心意状态中去把握“无声之乐”之美。这方面，就像“道”的存在，终究是以其“不言”、“不议”、“不说”的方式而存在，所以，若视听不寄之于寂寥，是体验不到“道”的存在的。对于“无声之乐”而言，惟有在寂寞无声的状态中，才能体验到最为谐和的“天籁”之乐。

庄子所追求的与天地同“和”的无声之乐，实际上是一种超乎世俗情感表现之上、达到“道”的平和境界的只有凭着精神才能体验到的“理念化”的音乐。所以，庄子所谓“无声之中，独闻和焉”，并非是通过具体的音声，而是通过心理冥想而达到的一种精神体验和领悟。这种可以称为“天人相和”的美学思想，是以人世之外的宇宙自然的宏大存在，为其审美观照对象，其中渗透着的，正是人与自然、宇宙相和谐的美学意识。或者说，“道法自然”、“天人合一”这类哲学理念，在庄子的音乐审美体验中，沉淀为一种不为世俗情感所困，并且超越人之俗情，自然恬淡、虚静纯真而又与自然、宇宙浑然一体的音乐审美理想。

从音乐美学观念的思想特征来讲，音声之“和”、乐与人“和”以及天人之“和”，体现着音乐审美之“和”本身具有的不同层次与内涵。音声之“和”，指的是人在音乐实践活动中，基于审美听觉心理上的谐和感，在音高、音程感以及各种音乐审美听觉尺度、结构模式等方面，所建立的一种谐和关系，并以此为审美评价标准。尽管这种审美听觉谐和感必然会随着人的音乐听觉心理的演化、发展而改变其原有的审美听觉尺度与结构模式，但是，人在音乐审美中不断追求谐和的意志与倾向，并以此作为审美评价标准的要求，却是不会改变的。

乐与人“和”集中地体现为，在音乐审美活动中由音乐来沟通、联络人之间的情感意志，并使之处于一种谐和状态。它既包括音乐审美中人与音乐的谐和状态，也包括通过音乐的情感体验

而达到的人与人之间情感的交流及其谐和状态。这是音乐之所以能广泛地作用于人的社会情感生活的主要原因。

天人之“和”不仅体现为“神人以和”、“数律之和”，更体现为“无声之和”。从“神人以和”到“数律之和”再至“无声之和”，其中显示了某种理论思维的发展趋势。可以看出，其最终的走向是追求某种更为精神化的音乐审美境界。这种审美意识对后人充满着启示，它常常启迪人从内省冥想的精神体验角度，来领悟音乐之“和”。它可以表现为对人与自然、宇宙及至社会人生整体谐和关系的认识与把握，其中也不乏对其整个人生努力的更深一层的体验。它不可能完全排斥音乐的感性体验，但是可以在审美情感的精神性体验中达到对自身的超越，并且在这种超越中，肯定人在自然、宇宙、社会人生中的位置及其努力与追求，从中获得一种更加精神性的审美和谐感。这可以说是音乐审美的最高境界。这样一种超乎感性的审美体验，其乐其和，有情而不拘于情，它或者是一种人与自然关系谐调相顺的体验，或者是一种对生命本体的超越而达到某种无拘无碍，和乐自得的精神境界。总之，“天人之和”，是中国古代音乐思想中一种极富美学意义的审美意识。

参考文献

- ①王子初：《汉龠再解》，载《中国音乐学》，1988年第2期。
- ②摘编自《中国历史的童年》，中华书局，1984年版。
- ③《说文月刊》第5卷第3期1940年12月。
- ④⑤《东巴文化论集》，云南人民出版社，1985年版，第118～135页。
- ⑥《西方哲学家文学家音乐家论音乐》，人民音乐出版社，1983年版，第4页。

第五章

春秋宫廷诸官的音乐审美意识

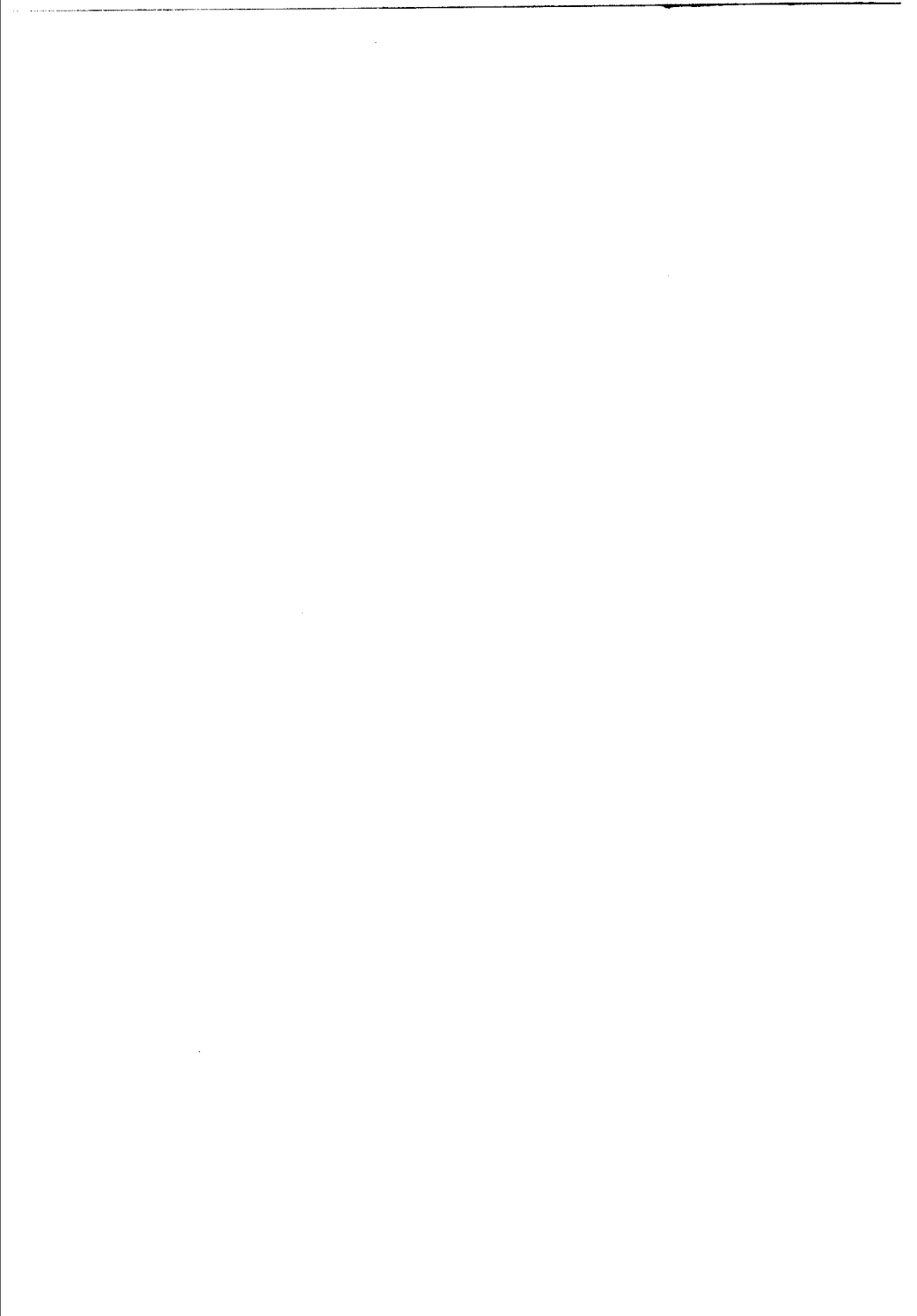
第一节 『和』『同』之辨中的音乐审美观

第二节 师旷的音乐审美观

第三节 季札的音乐评论及其审美观

第四节 医和、子大叔的音乐审美观

第五节 单穆公、伶州鸠的音乐审美观



春秋时期、周宫廷以及诸侯国中的诸官（包括史官、政官、乐官、医官等）的音乐思想，是先秦音乐美学思想研究必不可少的一个方面。由于宫廷诸官与当时的社会和宫廷音乐都有较为广泛的接触，所以他们所谈，一般都具有某种现实的针对性。由于春秋宫廷诸官的特殊地位和教育背景，他们的思想，实际上从不同的侧面反映了当时的文化教育、社会思潮。因其独特的历史地位，他们的思想，是研究周秦时期音乐美学思想发展的重要环节。

春秋时期诸官的音乐思想，不仅在先秦音乐美学思想发展中具有独特的历史地位和美学价值，并且也对先秦诸子的音乐思想在不同程度上产生影响。所以，了解春秋时期宫廷诸官的音乐思想，不只是音乐美学史研究本身的需要，同时也是对先秦诸子音乐美学思想进行研究、评价必不可少的准备和前提性条件。如果没有这样的理论准备，就难以对先秦诸子的音乐美学思想作准确而恰当的分析 and 评价。

第一节

“和”“同”之辨中的音乐审美观

在中国哲学史、思想史上，西周末至春秋时期，有称之为“和同之辨”的论争，此与音乐美学思想史亦有关联。

1. 史伯“和实生物”、“以他平他谓之和”的思想

关于“和同之辨”，文献中所见最早的有关论述，是《国语·郑语》所载公元前773年，周太史伯回答郑桓公“周其弊乎”的询问时所作的谈话。在这个谈话中，史伯首先是从对周幽王昏暗政治现状的批评谈起的。他说：

今王弃高明昭显，而好谗慝暗昧；恶角犀丰盈，而近顽童穷固，去和而取同。夫和实生物，同则不继。以他平他谓之和，故能丰长而物归之。若以同裨同，乃尽弃矣。故先王以土与金木水火杂，以成百物。是以和五味以调口，刚四支以卫体，和六律以聪耳，正七体以役心，平八索以成人，建九纪以立纯德，合十数以训百体。出千品，具万方，计亿事，材兆物，收经入，行嫁极。故王者居九疇之田，收经入以食兆民，周训而能用之，和乐如一。夫如是，和之至也。于是乎先王聘后于异姓，求财于有方，择臣取谏工而讲以多物，务和同也。声一无听，物一无文，味一无果，物一不讲。王将弃是类也而与刳同。天夺之时，欲无弊，得乎？

史伯在这里谈到，凡是好的政治，都是能够容纳、采用反面的意见（即求“和”），反之，如果“去和而取同”，则事物的发展必不会长久，而将导致衰败。这就是史伯著名的“和实生物，同则不继”的论断。史伯虽然从政治谈起，但却由此展开，涉及万物生成、饮食、婚配、经济、用人及音乐等不同方面。

对于“和实生物，同则不继”的思想，可以理解为，“和”是促进事物不断发展的对立因素的统一，“同”则是相同事物的简单相加，而事物的生成发展，正是在不同东西的组合、配合中才能获得继续发展的动力。

但是，史伯的认识并不仅停留在此，他还讨论了“和”是通过何种行为产生的。特别是在音乐方面，史伯所作“以他平他谓之和”的定义，是将音乐的“和”的产生，放到“和六律以聪耳”的音乐审美实践中去看。这说明，在听觉感知上，只有不同的乐音组合、相配（“以他平他”），才能生成美的音乐。所谓“六律”，在当时指的是六阳律，属于钟律的概念。因此，所谓“和六律”，指的是调制、演奏谐和钟律的行为。无论是在调律还是演奏的音乐实践中，相异的乐音组合在一起（不同律高乐音及曲调的构成），就能产生好听的音乐，并不断创造出千变万化的曲调来。这就是史伯从音乐实践角度对“和实生物”规律的体验和理解。

可以认为，在当时，乐人通过“以他平他”的方式来调整音律高低及相互谐和关系，并使合乎一定律制（如钟律）的乐音在谐和的乐音关系中构成某种调式、音阶或曲调结构，这些音乐实践必定给史伯留下了深刻的印象。在史伯的认识中，“声一无听，物一无文”，求“同”，无疑等于是取消了形成美的事物的动力。因此，“和”在史伯那里，是美的事物得以存在、发展的前提性条件。他以音乐为例谈“以他平他谓之和”，实际上也就是在谈音乐形式美构成的规律。

2. 晏婴谈“和”的相成相济及“心平德和”的作用

事隔 251 年，春秋时齐相晏婴（？～前 500）在与齐景公的谈话中（事载《左传·昭公二十年》），仍然继续着“和同之辨”的思想论争，其中也从音乐审美的角度，对“和实生物”的思想作了进一步的发挥。《左传·昭公二十年》记录到：

齐侯至自田，晏子侍于遫台。子犹驰而造焉。公曰：“唯据与我和夫！”晏子对曰：“据亦同也，焉得为

和?”公曰:“和与同异乎?”对曰:“异。和如羹焉,水、火、醯、醢、盐、梅以烹鱼肉,火单之以薪。宰夫和之,齐之以味,济其不及,以泄其过。君子食之,以平其心。君臣亦然。君所谓可,而有否焉,臣献其否以成其可。君所谓否,而有可焉,臣献其可以去其否。是以政平而不干,民无争心。故《诗》曰:‘亦有和羹,既戒既平。緇嘏无言,时靡有争。’先王之济五味,和五声也,以平其心,成其政也。声亦如味,一气、二体、三类、四物、五声、六律、七音、八风、九歌,以相成也。清浊、小大、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏,以相济也。君子听之,以平其心,心平德和。故《诗》曰:‘德音不瑕。’今据不然。君所谓可,据亦曰可;君所谓否,据亦曰否。若以水济水,谁能食之?若琴瑟之专一,谁能听之?同之不可也如是。”

从思想史角度看,晏婴所谈“和”、“同”差异时引用的一些概念,可上溯至史伯。从晏婴所谈“以平其心”、“若琴瑟之专一,谁能听之?同之不可也如是”等言论,可以看到史伯观念的影响。在晏婴那里,“和”是不同事物相成相济的关系,以及不同的认识协调后的结果;而“同”则是指讲事物关系和认识上的相同,没有差别,因而食之无味、听之单调。只有属于“和羹”,才能使“君子食之,以平其心”;只有君臣意见的互补,才能做到“政平而不干,民无争心”。在晏婴看来,只有做到了事物的相济、相和,才能由“和”而达到“平其心”。这样,“和”成了实现“平”的条件,“平”本身就意味着“和”的实现,最后具有“心平德和”的作用。

在音乐思想上,晏婴所谓“一气、二体、三类、四物、五

声、六律、七音、八风、九歌，以相成也。清浊、小大、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏，以相济也”，是将音乐的诸种特征（涉及到音乐的物理声学、乐学律学、体裁类属；情感特征、形态特征等）的“相成”、“相济”，都归属到音乐审美的和谐统一（“和”）之中。晏婴所言“若琴瑟之专一”犹若史伯之所言“声一无听”，都是强调音乐的美在于音乐诸要素之间的和谐统一。

3. 对史伯、晏婴音乐思想的评价

有必要强调指出，相对于史伯的认识，晏婴认识的进步，体现在他将“和”的认识扩大到音乐美的存在诸要素。他的论述，从音乐审美观念的发展讲，显然要比史伯的“声一无听”单从听觉效应上来谈“和”，要丰富得多。史伯所说“以他平他谓之和”一语，虽有笼统之嫌，但从“和”的构成原则上，已经提出相异的事物经“以他平他”可以达到“和”。因此，晏婴认识上所谓的深化，也仅仅体现在认识与论述的全面和丰富性上。

从音乐美学思想史的角度看，史伯“以他平他谓之和”的思想，是有关音乐美存在问题，在认识上最早也是最精练的理论性概括。而晏婴关于音乐美构成（存在）诸要素的“相成”、“相济”的论述，则是将这一思想大大丰富并且更加“系统化”了。此外，有必要指出，史伯、晏婴在谈音乐诸要素之间的谐和时，并没有忽视音声与人心的谐和关系。这方面，史伯的表述并不直接（“和六律以聪耳，正七体以役心”），晏婴则讲得更为透彻（“先王之济五味，和五声也，以平其心，成其政也”；“君子听之，以平其心”）。

“和”、“同”之辨在思想史上的意义，在于肯定了美好事物的产生和发展，必定是在相异的事物“相成”、“相济”的对立面

的协调统一中完成的。音乐美的构成法则（“和”），也因此不断得到深入的阐发。这也决定了以“和”为美的古代美学思想，从一开始就是从寻求相互对立因素的协调统一角度去认识事物的美。根据对这一思想的逻辑分析，对立因素的统一、协调也并非随意、无准则、无前提，更非任何对立因素都可取来构成美的事物。在“和”、“同”之辨有关音乐美学问题的论争中，先秦时中国人达到的思辨高度是，两个不同的乐音要成为相谐相适的统一体，必须有“平”的行为参预其中，否则，是达不到相谐的地步的。在这个问题上中国先秦音乐美学思想要比古希腊音乐美学思想更为深刻、精到。这也是本文强调“以他平他谓之和”中“平”的行为意义的原因所在。

音乐审美中的“平”，是依据人的审美听觉心理（包括谐和感等）而作出的主动调适。例如在乐器的调音上，两音相谐，必定有一个恰到好处的临界点（由此自然产生“中”的观念）。古代中国人之所以在音乐审美中追求自然协和律制，就是为了在不同乐音的相谐中达到最完美的听觉效果。要达到这一最佳审美听觉效果，必然要同时追求单个乐音合乎自然谐和律制的音律高度与构成谐和状态的两个乐音之间的最佳相融点这两个方面。因此，史伯所言“以他平他谓之和”，就他所谈的“和六律以聪耳”来讲，是有其音乐审美实践基础的。这是在感性基础上升华出的一个音乐审美原则。它强调通过人的音乐行为（“以他平他”）去实现音乐的美（“和”），这可以说是当时音乐实践中产生的重要理论认识。这充分表明中国古代音乐美学的优秀传统首先在于它的实践性，这是值得继承的。

中国古代音乐美学重实践的传统，不仅表现在对乐音相谐关系乃至自然谐和律制等方面的微观把握，也同时反映在音乐美学问题与社会政治、道德伦理乃至宇宙万物等方面的宏观联系。从

史伯到晏婴，以及后面将谈到的单穆公、伶州鸠，我们都可以看到，这些人物在谈音乐问题时，基本上是在“音和——心和——人和——政和”这样一个论述模式中展开。音乐的“和”，已成为社会人文诸和系统中的重要环节。这正是中国传统音乐美学思想历来重视音乐与人生、人与社会关系的特点所在。这使得有关音乐美学问题的论述，经常是将音乐审美现象置于现实社会生活中去观察、分析，提出问题，展开理论著述与争鸣辩难，而这一优秀传统正是从先秦形成的。

第二节

师旷的音乐审美观

师旷其人其事在文献中的记载，自先秦以来就被染上了奇异色彩。历史上师旷妙辨音律、善察音声的形象，仍然传诸后世。师旷的音乐审美观同时还具有浓厚的社会学属性。师旷除了对音乐形态的构成提出一定的审美要求，还把对音乐的善恶评价带到审美评价中来。

1. 师旷的民本思想与“好乐无荒”的审美态度

师旷的民本思想是其音乐思想的基础。民本思想在春秋时已开始形成，早于或晚于师旷的民本思想，有季梁的“民，神之主也”（《左传·桓公六年》），子产的“天道远，人道迩”（《左传·昭公十八年》）等重“民”、重“人道”的思想，这些都是民本思

想的萌始。有关师旷的民本思想,《韩非子·外储说右上》记齐景公问政于师旷事:

齐景公之晋,从平公饮,师旷侍坐。景公问政于师旷曰:“太师将奚以教寡人?”师旷曰:“君必惠民而已矣。”

其后,齐景公酒酣将出复问为政事,出行时又再问师旷为政之事。师旷三次给予的答复,都是“君必惠民而已矣”。在师旷的观念中,为政必须“惠民”,否则将会危及统治。

另一个较为突出的例子,是《左传·襄公十四年》所记师旷论卫侯事:

师旷侍于晋侯。晋侯曰:“卫人出其君,不亦甚乎?”对曰:“……若困民之生,匮神乏祀,百姓绝望,社稷无主,将安用之?弗去何为?……”

针对晋侯所问“卫人出其君”事,师旷的观点是,对于那些不顾及民生的暴君,人民可以不拥护他甚至驱逐之。若联系到历史上的晋悼公在位期间能修事功,施德惠,政治较开明,应当同师旷的影响有关。正是因为师旷有这种民本思想,在音乐活动中,他才会提出“好乐无荒”这样的音乐观念来。

先秦古籍《逸周书·太子晋解》记师旷出使周朝,见太子晋,于宴饮中弹琴而歌。书中记到:

师旷歌《无射》:“国诚宁矣,远人来观,修义经矣,好乐无荒。”乃注瑟于王子。

这里师旷所唱的歌词大意为:国家安宁,远客光临,利天下而遵循礼法,虽喜好音乐却不荒淫。这里,“好乐无荒”一语,虽然含有“乐而不淫”的含义,但师旷之语却并非只谈音乐的表演或享乐行为不能荒淫,同时也包括不能因沉溺于音乐的享乐而荒于政事、只图人君之乐而荒疏安民之道的意思在内。这并非今

人的引申、猜测。因为在《逸周书·太子晋解》的记录中，师旷正是在听王子晋谈其志在行虞舜之道以利天下百姓，倍加赞赏之后唱《无射》之歌的。对于只图人君之乐而将自己放在万民之上的行为，师旷是视之若仇的。

这方面的例子，有《韩非子·难一》所记晋平公与群臣宴饮行乐，“饮酣，乃喟然叹曰：‘莫乐为人君！惟其言而莫之违。’师旷侍坐于前，援琴撞之，公披衽而避，琴坏于壁。”师旷常侍于晋平公身旁，并非不知道这是晋平公的话，但他仍以琴撞之，是明白表示了自己的愤怒情感。如果没有强烈的民本思想，这位古代乐师是不可能是如此激奋举动的。这也是同师旷一贯主张的“惠民”的民本思想相一致的。因此，“好乐无荒”，是一种专对统治者提出的、包含着民本思想的音乐审美态度。它要求统治者不能置国家民事于不顾而只追求音乐活动中的快乐。这意味着，只有在“国诚宁矣”的前提下，在音乐审美中获得的快乐才是一种真正的快乐。“好乐无荒”的审美态度，反映的是一种对音乐行为有所规范、有所要求的社会音乐观念。

2. 崇雅抑俗、强调教化的音乐美育思想

崇雅抑俗，是师旷音乐审美观念的重要内容，而这又是与他强调音乐（雅乐）的教化功能、认为音乐反映政治盛衰的观念，紧紧联系在一起的，这些有机地构成了师旷的音乐美育思想。据《国语·晋语八》的记载：

平公悦新声。师旷曰：“公室其将卑乎？君之明兆于衰矣！夫乐以开山川之风也，以耀德于广远也。风德以广之，风山川以远之，风物以听之，修诗以咏之，修礼以节之。夫德广远而有时节，是以远服而途不迁。”

晋平公喜欢听以郑卫之音为代表的“新声”，反映当时普遍

兴起的崇尚声色娱乐音乐的风气，已经传播至宫廷。据其乐与政通的观念，师旷最直接的反映是，认为“公室其将卑乎”，将此作为晋国行将衰微的征兆。师旷认为音乐是与国家的风气状况联系相通的，“新声”流行，则意味着原有的礼乐制度、行为规范不再有约束力，百姓不安于其业而社会纷争、王室衰微，天下将乱。

师旷认为，音乐可以影响社会的风化，方式是通过实施乐教的美育，所谓“修诗以咏之，修礼以节之”，并形成一定的行为规范（“有时节”），通过这种乐教行为，达到“远服而迩不迁”的目的。因此，在师旷那里，美育教化是解决社会风化问题的手段，这是以崇雅抑俗的音乐审美观与乐与政通的音乐社会学思想为前提的音乐美育教化思想。

3. 以音不调为耻的审美观

师旷作为上古时代杰出的音乐大师，具有相当高的审美鉴赏力与听觉审美要求。《韩非子·十过》记师旷听卫灵公乐师涓鼓琴而识其由来。这是反映师旷善辨古今乐曲的传承关系，善于把握不同音乐风格的事例在文字上的遗存。

史书中记载，在辨音听律中，师旷有着十分严格而精细的听觉审美要求。《吕氏春秋·长见》记师旷“欲善调钟”之事，其文如下：

晋平公铸为大钟，使工听之，皆以为调矣。师旷曰：不调，请更铸之。平公曰：“工皆以为调矣。”师旷曰：“后世有知音者，将知钟之不可调也，臣窃为君耻之！”至于师涓而果知钟之不调也。是故师旷欲善调钟，以为后世之知音者也。

在铸钟完成之后，乐工认为合乎音律而师旷却认为不合乎音

律，要求重新铸造。最后晋平公是以乐工的意见为准。但是师旷对钟律音高的调整，持严格的态度，并认为这要受到后世“知音者”的检验。这件事集中反映了师旷在音律方面讲究精确，以钟不调为耻的音乐审美观念。

第三节

季札的音乐评论及其审美观

季札，又称公子札，延陵季子。春秋时吴国王室成员。公元前554年，季札奉吴王余祭（音 zhài）之命出使鲁、齐、晋、郑、卫五国。《左传·襄公二十九年》记录了公元前554年，吴公子季札在鲁国“请观于周乐”时所作的音乐评论，其中包括对诗乐《风》、《雅》、《颂》各章和吉礼所用祭礼乐舞的诸种议论。由于周平王东迁以后，西周文物逐渐丧失，鲁国留存的周天子所赐“周乐”及其乐章底本，便显得尤为珍贵。《左传》所记季札观乐事，表明鲁国乐工为季札所奏“周乐”，其分类名目、先后次第，和今本《诗经》大体类似。因此，《左传》的有关记载，无论对于了解周代的诗乐活动还是春秋时期的人对周乐的审美评价等方面，都是重要的。它为后人提供了集表演、欣赏、评论于一体的音乐审美活动实录。这也是音乐美学史上第一篇比较完整的音乐评论文献。

从《左传·襄公二十九年》有关季札论乐的文字记载来看，季札论乐是由“观周乐”而引发的，而季札“请观于周乐”又同

他劝告、批评鲁宗卿叔孙穆子“好善而不能择人”，“任其大政，不慎举”有关。似乎季札请求观赏周天子礼乐活动中诗章乐舞的背后动机，同他赏乐而观政，因乐而议政，讲述治国为邦的道理这一想法有关。

《左传·襄公二十九年》记季札“观周乐”的文字如下：

使工为之歌《周南》、《召南》，曰：“美哉！始基之矣，犹未也，然勤而不怨也。”

为之歌《邶》、《鄘》、《卫》，曰：“美哉！渊乎！忧而不困者。吾闻卫康叔、武公之德如是，是其《卫风》乎？”

为之歌《王》，曰：“美哉！思则不惧，其周之东乎？”

为之歌《郑》，曰：“美哉！其细已甚，民弗堪也，是其先亡乎？”

为之歌《齐》，曰：“美哉！泱泱乎！大风也哉！表东海者，其大公乎？国未可量也。”

为之歌《豳》，曰：“美哉！荡乎！乐而不淫，其周公之东乎？”

为之歌《秦》，曰：“此之谓夏声。夫能夏则大，大之至也！其周之旧乎？”

为之歌《魏》，曰：“美哉！汾风乎！大而婉，险而易行，以德辅此，则明主也。”

为之歌《唐》，曰：“思深哉！其有陶唐氏之遗民乎？不然，何忧之远也。非令德之后，谁能若是？”

为之歌《陈》，曰：“国无主，其能久乎？”

自《邶》以下无讥焉。

为之歌《小雅》，曰：“美哉！思而不貳，怨而不

言，其周德之衰乎？犹有先王之遗民焉。”

为之歌《大雅》，曰：“广哉，熙熙乎！曲而有直体，其文王之德乎？”

为之歌《颂》，曰：“至矣哉！直而不倨，曲而不屈；迳而不逼，远而不携；迁而不淫，复而不厌；哀而不愁，乐而不荒；用而不匮，广而不宣；施而不费，取而不贪；处而不底，行而不流。五声和，八风平，节有度，守有序，盛德之所同也。”

见舞《象箭》、《南籥》者，曰：“美哉！犹有憾。”

见舞《大武》者，曰：“美哉！周之盛也，其若此乎！”

见舞《韶濩》者，曰：“圣人之弘也，而犹有惭德，圣人之难也。”

见舞《大夏》者，曰：“美哉！勤而不德，非禹其谁能修之？”

见舞《韶箴》者，曰：“德至矣哉！大矣，如天之无不帡也，如地之无不载也，虽甚盛德，其蔑以加于此矣。观止矣！若有他乐，吾不敢请已！”

季札论乐，所述所评，真正称得上是一种带有浓厚文化色彩的音乐评论。实际上，即使从今天音乐评论的专业角度看，好的音乐评论，必然融会了音乐形态学、音乐美学、音乐史学乃至音乐心理学、社会学等多种音乐文化知识。季札观乐所作的种种评论，正是具备了这样一种文化品格。

1. 季札音乐评论的美学视角

从整体上看，季札音乐评论的美学视角，大致涉及到以下几个主要方面：

(1) 明确将“美”的概念，用于对诗乐演唱艺术表现形式（包括词曲等方面）的评价。这在音乐评论中，是由其赞美之辞“美哉”体现出来的。

(2) 对诗乐艺术风格的评价，反映出春秋末期“以和为美”的审美理想。这类观念既反映在如“忧而不困”、“乐而不淫”、“哀而不愁”等诗乐作品的评语中，也从整体上反映在从有关诗章乐舞的艺术表现形态特征、情感特征、审美意象特征及其相互关系的评价中。其评价从整体上始终贯穿着“和（中和）”的音乐审美观念。正是这一音乐审美观念使季札论乐成为一个综合性很强而难以分割的整体。

(3) 对诗乐意象特征的评述，往往与对诗乐情感特征的描述联系在一起。如“渊乎”、“思而不惧”、“泱泱乎”、“其细已甚”、“思深哉”、“忧之远”、“思而不贰”、“熙熙乎”、“哀而不愁，乐而不荒”等评语。

(4) 对诗乐演唱音乐形态特征的评述，往往与对诗乐意象特征的描述交织在一起。如“五声和、八风平，节有度，守有序”、“直而不倨，曲而不屈，迩而不逼，远而不携”等评语。

(5) 以“观德”作为评价诗乐作品的最高标准，是当时音乐理论中“风德”说（《国语·晋语》）在艺术评论中的具体反映。

在美学的视角以外，季札的音乐评论还涉及到其他方面，例如对音乐与时政关系的讥刺、预测，对音乐与地域文化关系的暗喻。如他对郑风的评论，是作了“民弗堪也，是其先亡乎”的预测。而对秦风的评论，则从夏周秦在地域文化上的历史渊源着眼，暗喻其某种发展趋势。

2. “德”与“美”：季札评论音乐的标准

季札评论音乐时所用的审美价值评判标准，可用“美”与

“德”这两个范畴来概括。就两者的关系而言，季札有感而发的“美哉”之语，是对诗乐艺术的审美直觉感受的整体概括，反映其重视审美感受的评价态度。但是，他是将“德”作为主导性的价值评价标准。

从其具体的评论来看，乐工歌《魏》时，季札所说“以德辅此，则明主也”，表达的是一种寄望；乐工歌《卫》时，季札所说“康叔、武公之德”，以及乐工歌《唐》时，季札赞尧之德（“令德”），都是将诗乐表现的“美”（如“渊乎！忧而不困者也”；“思深哉！……何忧之远也”）同圣贤之德联系起来。

这种重“德”的审美价值评价标准，主要集中体现在对用于祭祀的历代乐舞、即对雅颂之乐的评价中。在对诗乐《雅》、《颂》及“六代乐舞”一类经典性乐舞的评价中，“德”成为最重要的价值评判标准。特别是他对《韶箛》的评价，“德之至矣”一语，已完全代替了“美哉”的感叹，“德”本身已包含和替代了“美”。当然，在季札的评论中，重“德”并不意味着割舍“美”，重视诗乐、歌舞“德”的教化作用，并不意味着不看重艺术表现形式的“美”。以为季札看重“德”就是轻视“美”，实在是一种误解。

3. 尚“和”的音乐审美观

季札对于审美中音乐表现情感性质的把握上，所推崇和赞赏的是一种具“和（中和）”美学特征的情感，其特点是“适中”，但并非否认谐和是由对立事物构成的这一传统音乐审美观的合理内核。

季札在评论中所说的“乐而不淫”、“曲而有直体”、“哀而不愁”等，作为对诗乐情感状态的描述，不仅体现了审美中“和”的美感特征，并且也包括了艺术表现规律中的“含蓄”这类美感

特征。在这里，“乐而不淫”、“哀而不愁”所体现的“和”的品质，即指情感表现的有节制。

《左传》所记季札音乐评论中“乐而不荒”一语，与师旷“好乐无荒”（《逸周书·太子晋解》）的音乐观念相同；“乐而不淫”、“哀而不愁”则与《论语》中记录孔子评价诗乐《关雎》情感特征“乐而不淫、哀而不伤”观念一致。据《论语》孔安国注，“乐不至淫，哀不至伤，言其和也”。这些可以看作是春秋时期“中和”审美观念的反映。

从春秋时期音乐审美观形成的社会文化背景来看，季札论乐仍是以雅乐审美观为其评价事物美丑的价值标准，而不是以俗乐“新声”的音乐审美观为其评价依据。他对音乐形态风格上“其细已甚”（犹若“繁手淫声”）这种过分的表现，显然是不赞赏的。因此，不论是季札还是师旷、孔子等人，他们讲的“和”，基本上是属于雅乐审美观范畴的。

在季札的音乐评论中，许多时候，关于诗乐的艺术表现形态与风格、情感、审美意象特征的描述和评价，是交织在一起的。但是，其中始终贯穿着的，是“和（中和）”的音乐审美观念。

4. 季札音乐评论中的文化意识

季札的音乐审美意识及其音乐评论，不应离开季札活动的那个时代来认识，还应注意文献记载不可避免的局限。季札作为吴国贵族，能够对中原文化有如此的了解，已属不易。这也说明了当时对华夏民族共同拥有的传统音乐文化，特别是礼乐文化的“认同”。这也意味着在相当大的地域范围里，这种被普遍认同的礼乐文化，得到较广泛的传播与教育中的延承。春秋时期，华夏文化正处于中原与吴越、荆楚等地域文化的相融之中，季札对周礼乐文化的学习、掌握的程度，应当说是比较全面的。这是可以

从他那具雅乐审美意识的音乐评论中看到的。这些评论，反映了他对周礼乐文化的学习、了解和掌握。

当然，我们也看到，《左传》对季札观乐之事的记录本身，也并非没有后世文献整理者观念意识的影响，从而导致对某些诗乐作品思想内容的曲解。如视《周南》、《召南》奠定了周代教化的基础，以为卫风歌表现了康叔、武公之德等。但是，从整体上看，季札论乐所包含的知识容量之大，确反映出他所掌握的音乐文化知识的丰富。典型的例子如季札论《秦》时发表的音乐评论，其中既包括他对周、秦王族历史关系的认识，也包括从音乐传承关系角度，判断秦声作为秦地的风歌谣曲，是周族音乐延续之一脉。他这是从地域音乐传统及其延续所具有相对稳定性方面，肯定了春秋时的“秦声”保留有周代音乐风歌谣曲的某些重要特征。他论秦风歌，甚至远溯夏周之间的音乐传承关系^①。季札以丰富的历史人文以及审美鉴赏知识从事音乐评论，代表了古代音乐审美鉴赏与评论的优秀传统，是值得继承和发扬的。

季札乐论反映了古代音乐评论的趋于成熟，尤其是就音乐审美鉴赏的自身规律而言，正如杜预在《春秋左氏经传集解》中所说，季札论乐首先是“听其声，然后依声以参时政，知其兴衰”。例如季札评论《郑》，即是先赞其艺术形式之美，而后审其细腻的音乐风格，继而由乐之情而论及时政，指出郑地民不堪命、国将灭亡。季札评《大雅》，也是先从审美鉴赏中乐声风格特征的“广哉，熙熙乎！曲而有直体”，进而产生联想，以为此表现了文王德行的风格特征。

从以上所述方面来看，季札论乐虽然有不同的视角和要求，但是从整体上讲，其评论本身在观念上已经形成一个综合性很强、难以分割的整体。其所论各个方面，彼此之间都有其联系和相关性。因此，对季札音乐审美观念的认识，也应当尽力从整体

上给予把握。

第四节

医和、子大叔的音乐审美观

春秋时期的音乐思想产生的一个新的也是重要的变化是，音乐思想与堪称当时新的宇宙观的阴阳五行思想产生了结合。春秋时期，具阴阳五行理论特征的音乐审美观，以医和、子大叔的思想言论为典型代表。

1. 医和具阴阳五行理论特征的音乐审美观

《左传·昭公元年》记公元前 541 年晋平公求医于秦之事，其中反映了医和与音乐心理、音乐治疗有关的音乐审美观。其文字记述为：

晋侯求医于秦，秦伯使医和视之。曰：“疾不可为也，是谓近女室。疾如蛊，非鬼非食，惑以丧志。良臣将死，天命不佑。”公曰：“女不可近乎？”对曰：“节之。先王之乐，所以节百事也，故有五节，迟速、本末以相及。中声以降，五降之后不容弹矣。于是有繁手淫声，愔堙心耳，乃忘平和，君子弗听也。物亦如之，至于繁，乃舍也已，无以生疾。君子之近琴瑟，以仪节也，非以愔心也。天有六气，降生五味，发为五色，徵为五声，淫生六疾。六气曰阴、阳、风、雨、晦、明

也。分为四时，序为五节，过则为灾。阴淫寒疾，阳淫热疾，风淫末疾，雨淫腹疾，晦淫惑疾，明淫心疾。女阳物而晦时，淫则生内热惑蛊之疾。今君不节不时，能无及此乎？”

很显然，医和作为秦国的名医，他为晋平公看病，是从生理、心理的角度，运用阴阳五行以及“六气”说等理论，分析晋平公的疾病。史书上记载有晋平公“悦新声”（《国语·周语八》）之事，可能晋平公对郑卫之音这类“新声”有特殊的爱好，在当时已经路人皆知了。因此，医和视疾，首先指出的就是晋平公“近女室”、“疾如蛊”，认为其病根在于沉溺这类“新声”中的女乐声色而心志惑乱。按照医和的理论，晋平公之疾恰在于过分沉溺于郑卫之音（多为室内的乐妓声色娱乐活动），因此，医和的论述自然集中在音乐与人的身心关系上，这也使得医和所述，具有古代音乐心理学乃至音乐治疗学理论的意义。

医和所依据的阴阳五行理论，以为天有“六气”、地有“五行”。他说：“天有六气，降生五味，发为五色，徵为五声。”“六气曰阴、阳、风、雨、晦、明也。分为四时，序为五节。”这是由阴阳五行角度，讲人的感官所把握的味、色、声，皆“序为五节”，即五味（辛、酸、咸、苦、甘）、五色（白、青、黑、赤、黄）、五声（商、角、羽、宫、徵）。此五味、五色、五声又对应于“五行”的金、木、水、火、土。由此，在人的文化行为方面，就有这方面的“五节”。

对于超出“五声”范围的乐音，例如郑卫之音那样的“繁手淫声、愔堙心耳”（《左传·昭公元年》）的音乐，再加上音乐行为上相随的对女色（乐妓）的追求，医和认为这势必影响至身心的健康，此正所谓“淫生六疾”。医和对晋平公的劝诫之语，最后一句话便是“今君不节不时，能无及此乎”？即是告诉晋平公，

你沉溺于杂声并奏、声色过度的音乐享乐中，不加以节制，能不生此疾病吗？

就像医和名“和”那样，在他的阴阳五行观及其音乐审美观念中，与天地自然之理相适的“五声”，是有序的，也是自然谐和的。这种谐和既体现在与“六气”的自然相适，也体现在与人心的自然相适。这一理论在当时音乐实践中的依据，就是乐音运动中“五声”（宫、商、角、徵、羽）在任意的横向旋律性线性运动和有选择的纵向和声性应和中，其多种组合总是呈现着谐和的特性。而一旦加上其他变声，便会破坏这种谐和。可以认为，这是医和根据当时的钟磬、琴瑟之乐而得的结论，并由此而产生视“五声”为自然谐和的音乐审美意识。

今人如果试着在钢琴上踩着踏板，用键盘上的五个黑键即兴随意弹奏曲调，便能从感性上体会到这“五声”在春秋时期并非属于平均律制的钟、磬、琴、瑟音律。中国现代作曲家江文也用钢琴上五个黑键的音写作祭孔音乐《孔庙大晟乐章》，追求古代音乐谐和观念的现代反响。古人以“五声”为符合自然谐和规律的乐音，有着合乎自然之理的听觉基础。

医和的言论，反映了以“平和”为美的音乐审美意识，并且，这种审美意识是建立在音声与心身的和谐基础上的。在医和看来，与“平和”相反的音乐将导致心身在心理、生理上的不健康。这表明了医和的音乐审美观及其心理、生理方面认识基础。医和从人的健康角度来谈音乐并表述其审美观，这使得他的论述在中国古代音乐美学思想史上具有特殊而重要的地位。

2. 子大叔“为礼以奉之”的雅乐审美观

阴阳五行的音乐观在春秋时传播甚广。《左传·昭公二十五年》记郑国继子产执政的子大叔在回答赵简子有关礼的提问时，

先引用子产的言论以论礼，然后展开其论述。子大叔所述出发点虽与医和的角度有所不同，但阴阳五行观中的天地“六气”等思维模式，仍是子大叔论礼说乐的理论依据和思路所在。该段文字的记述为：

简子曰：“敢问何谓礼？”对曰：“吉也。闻诸先大夫子产曰：‘夫礼，天之经也，地之义也，民之行也。’天地之经，而民实则之。则天之明，因地之性，生其六气，用为五行。气为五味，发为五色，章为五声。淫则昏乱，民失其性。是故为礼以奉之：为六畜、五牲、三牺，以奉五味；为九文、六采、五章，以奉五色；为九歌、八风、七音、六律，以奉五声。……民有好、恶、喜、怒、哀、乐，生于六气。是故审则宜类，以制六志。哀有哭泣，乐有歌舞，喜有施舍，怒有战斗。喜生于好，怒生于恶。是故审行信令，祸福赏罚，以制生死。生，好物也；死，恶物也。好物乐也，恶物哀也。哀乐不失，乃能协于天地之性，是以长久。”

子大叔论礼说乐，除了以“则天之明，因地之性，生其六气，用为五行”这类阴阳五行观，说明五味、五色、五声是循天地自然之理而产生，因此必须“为礼以奉之”之外，还在音乐的听觉审美方面，以“淫则昏乱，民失其性”为由，提出也要“为礼以奉之”。具体说来，就是要求在音乐（雅乐）的体裁（祭祀歌舞与诗乐风歌）与乐律制度（音阶、律制）这些方面，都应遵循“五声”这一天地自然之理，并有一定的行为规范。此即所谓“为九歌、八风、七音、六律，以奉五声”的真正意思。

就医和与子大叔的音乐审美观来说，医和的“徵为五声”、子大叔的“以奉五声”，都是将有组织的音调形态特征，作为音乐与其他艺术门类相区分的主要标志，认识到了音乐的特殊性，

只是这并不意味着他们的音乐审美观是完全自律的。

从音乐思想的角度看，子大叔的理论，要比医和更注重于音乐情感现象的分析。他认为“民有好、恶、喜、怒、哀、乐，生于六气”，并进而由“六气”说引申出与人的情感状态相关的“六志”说。在“六志”中，以“乐（lè）”作为歌舞活动的审美情感特征（“乐有歌舞”），具有“乐者乐也”的雅乐审美意识。他由“气”而论“情”，继而论“乐”，肯定了音乐审美中愉悦快乐情感的表现，使其理论具有情感论的色彩。此外，我们还可以明白地看到，子大叔的音乐观基本上属雅乐的范畴。他讲的“九歌、八风、七音、六律”都是属于雅乐范畴的，它们的实施，属于“为礼”之列；他讲的“乐为歌舞”，也是“乐者乐也”雅乐观念的反映。这也表明，传统的雅乐观在先秦的传播，是不受儒、法学派的局限的。

从音乐审美意识产生的社会文化背景上看，子大叔、医和在论述中之所以将注意力集中在“五味”、“五色”、“五声”这类审美形态现象上，除了“五行”理论框架的规范以及对审美中不同感性把握方式的了解外，最根本的原因还在于，春秋时社会娱乐活动中，人们纵情于感官的声、色、味。“繁手淫声”（《左传·昭公元年》）一语表示的正是音乐形态层面上所出现的杂声繁奏的现象。所以才有“淫则昏乱，民失其性”（子大叔）的言论。意谓超出“五行”的规范，无论是声、色、味的感官体验，都会失去人应有的品性，使外物与心身处于非谐和状态，甚至导致医和所言的身心疾病。

另外，子大叔虽以“五声”为正统、准则，但是比之于医和，他在说“以奉五声”的同时，毕竟也承认“七音”的存在，并不排除“七音”中已作为骨干音地位的“二变”的应用，这比之于西周雅乐审美观，已属进了一步。相对于当时娱乐圈中郑卫

俗乐的流行,“以奉五声”的音乐审美观仍然保持了“正统”的地位而与“繁手淫声”的俗乐相区别,所以,这可以说是一种既适应了变化、却又恪守传统的雅乐审美观。

第五节

单穆公、伶州鸠的音乐审美观

在中国音乐美学史上,《国语·周语下》记载的单穆公、伶州鸠就周景王铸钟事所发的议论,其思想史价值和文献价值,丝毫不亚于《左传》所记季札观乐的评论。单穆公、伶州鸠就编钟制作而引发的议论,不仅是具有鲜明的时代性和一定的系统性,并且也和当时的音乐生活直接发生联系。我们可以从中看到,古代的卿士与宫廷乐官是如何运用有关音乐审美欣赏、乐律学、乐器工艺制作乃至生理心理学、社会学意义上的种种理论成果,根据其成体系的音乐美学观来回答和评价实际音乐问题的。这是古代音乐美学思想中实践理性精神的反映,也集中体现了各种音乐知识与智慧。

1. 单穆公、伶州鸠反对周景王铸钟的主要理由

公元前522年,周景王准备要铸造一套无射律(以无射为宫)的青铜编钟,所以自然要在无射宫下方小3度的林钟律位,铸一大钟(无射之羽)。从《国语·周语》中“王将铸无射而为之大林”一段文字记载看,其中并没有强行铸造的含义在内。这里

并没有强求的意思在内。并且，按照我们已经了解的西周编钟铸造的一般规律，这原本是合乎周礼乐制度中的钟律设计规范的，即符合西周编钟音列设计上“钟尚羽”的一般规律。从音乐考古掌握的文物资料来看，目前所见的西周中期的“中义钟”、中晚期的“柞钟”以及“协和”钟（均为8件成套），都呈现有“钟尚羽”的规范，即成套编钟中音域最低也是最大的一个钟，在音列设计上正是羽音。这样看来，“铸无射而为之大林”（无射为宫的一套编钟中最大也是音域最低的一个钟，是羽音），并没有违反周钟常规。但是，此事却遭到周景王卿士单穆公和乐官伶州鸠的反对。

周景王为此事询问单穆公的意见，单穆公提出了反对的意见。他反对的理由有三：一是国家财政上的原因，所谓“作重币以绝民资，又铸大钟以鲜其继”；二是从听觉审美的角度，提出“听之弗及，比之不度，钟声不可以知和”；三是从乐以通政的角度，所谓“若视听不和而有震眩，……于是乎有狂悖之言，有眩惑之明，有转易之名，有过愿之度。出令不行，刑政放纵，动不顺时，民无依据，不知所力，各有离心。……三年之中而有离民之器二焉（指铸重币与铸钟这两件事——注），国其危哉！”

周景王又问乐官伶州鸠。伶州鸠因其乐官的身份，只是从乐器的制度方面谈（并没有像单穆公那样谈到国家财政问题）。他虽然也谈到了“钟尚羽”的一般规范，承认这在钟乐制度上并无不是之处，但是，他又从“圣人保乐而爱财。财以备器，乐以殖财”这个角度，讲到乐器的制造是“重者从细，轻者从大”，从另一个角度谈了对“钟尚羽”的认识。结果，他总的意见仍是从“政象乐，乐从和，和从平”的角度劝阻周景王不铸大钟。其理由也有三：一是“用物过度妨于财”；二是“细抑大陵，不容于耳，非和也”；三是“若夫匱财用，罢民力，以逞淫心，听之不

和，比之不度，无益于教而离民怒神，非臣之所闻也”。可见，伶州鸠除了运用乐器制作工艺、钟乐制度方面的知识进行劝说之外，其思路与单穆公是基本相同的。

从单穆公、伶州鸠的劝辞可以看到，他们劝阻的原因并非仅仅是为了一件“铸无射而为之大林”之事，伶州鸠也明明知道“铸无射而为之大林”并没有违反通常遵循的“钟尚羽”的规范，可见其劝阻的真实的用意已经不在要否铸钟或怎样铸钟，而是想劝阻周景王不要铸钟（虽然他们不能这样直说）。他们真正担心的，也并非周景王听觉上的不“和”，而是为了避免因铸钟而势必导致的国库空虚、政事不稳、产生通货膨胀等一系列经济、政治上的危机及其后果。当然，单穆公与伶州鸠的劝说，在逻辑上是由“声”而及“心”，由“心”而及“政”。虽然他们劝诫的目的并未达到，但他们的规劝之辞，却为后人提供了难得的思想资料。

2. 单穆公与伶州鸠劝辞中反映的音乐审美观

从单穆公与伶州鸠的劝辞来看，其中反映的音乐审美观大致包括以下三个方面。

（1）从审美听觉心理与生理健康的角度主张乐音的谐和。

在单穆公、伶州鸠看来，“大林”（低音区最大的钟，林钟律位）因其音域过低，撞击后发出的各种泛音，易使人听之不谐和。因此，所谓“耳之察和”，就要考虑音域（“清浊之间”）的问题。该文献中反复出现的“大不出钧”、“大钧”以及“细不过羽”、“细钧”等语中的“大”、“细”实指音域的高低。在编钟乐制上，“大不出钧”专指其音域不应超出钧钟之器的音高范围。即使是“钟尚羽”的规则，也要受到“大不出钧”的制约。文献中记周景王为铸钟事问律于伶州鸠，伶州鸠所谈“律所以立均出

度也”，以及“细钩有钟无镈，昭其大也。大钩有镈无钟，甚大无镈，鸣其细也。大昭小鸣，和之道”，表明一种本质上的规范，以及对钟声音域之“和”的审美听觉心理要求。很显然，在单穆公、伶州鸠看来，“大林”之钟虽然合乎“钟尚羽”的一般规范，但因其“出钩”，音域过低，撞击后声波中各种泛音易使人听之不谐和，因此，既然“耳之察和”，就要考虑其高低音的音域（“清浊之间”）的问题。尽管由于人对乐音的审美在听觉谐和感上会存在着差异，但是在要求听觉审美的谐和这一点上却是一致的。正如单穆公所说，“听之弗及，比之不度，钟声不可以知和”、“耳所不及，非钟声也”，是将人耳的听觉感知度（包括其审美尺度）作为钟声谐和的检验标准。

周景王铸钟事，除了《国语·周语下》，在《左传·昭公二十一年》中亦有记载。在《左传》中，记有伶州鸠的这样一段话：

故和声入于耳而藏于心，心德则乐。寃则不咸，椒则不容，心是以感，感实生疾。今钟椒矣，王心弗堪，其能久乎？

这段话实际上是从听觉生理学的角度谈“和”，谈音声对人心身的影响。“感实生疾”的认识，可视为音乐病理学理论的古代萌芽。人耳对于声音的感受，历来就有个适度的问题。《吕氏春秋》中讲的“声出于和，和出于适。和、适，先王定乐由此生”，应是对先秦音乐这类审美心理学思想（其中也包括单穆公、伶州鸠这类认识）的总结。总之，单穆公、伶州鸠都是以体积过大、音域过低的钟会在人的审美听觉心理感受上产生不适，指出“钟声不可以知和”的问题。

（2）审美心理上产生的谐和感是以工艺和乐律制度为基础。

在单穆公、伶州鸠的观念中，一方面，听觉的谐和必须以乐音的谐和为先决条件，审美的谐和是在音心对映的关系中实现

的；而在另一方面，乐音的谐和又必须以乐器工艺制作和乐律学制度的设计为基础，这正是先秦音乐美学思想中独具特色的地方。其特点在于，它是将音乐谐和美的实现同听觉感知、声学基础、工艺制作、乐律学制度这些因素联系在一起，并给以分析，从而构成其音乐审美谐和观的独特体系。

单穆公在论钟的制作时说：“是故先王之制钟也，大不出钧，重不过石。律、度、量、衡于是乎生，小、大器用于是乎出，故圣人慎之。”又说：“听之弗及，比之不度，钟声不可以知和，制度不可以出节……”其中“大不出钧”之“钧”字通“均”。《国语》韦昭注“钧”为“钧音之法”，即校定音律、设计音域的方法。《尚书·益稷》所言“同律、度、量、衡”，作为上古学说，在先秦乐器制作中被作为法则来遵守。这也说明钟声音律的谐和是有其数理计量基础的。所谓“圣人慎之”，表明听觉上的谐和要求，是用数理计量的形式，在制度上给确定下来并慎重对待的。单穆公所言“听之不及，比之不度”，前句讲耳听之“和”，后句讲器（钧钟）验之“和”，以两者的互验互证作为钟声之“和”得以实现的前提性条件。由此可见，先秦时人谈音乐制度对音乐的演奏、乐器的制作、乐制的规范等方面的节制，在很多情况下恰恰是为了求“和”的需要。

尤其是在伶州鸠这位深谙乐理的宫廷乐官那里，对音乐审美谐和感的追求已扩大到与乐器、乐律、乐制相关的所有方面，而这些正是以往先秦音乐美学思想研究中认识不足、或者认识不充分的地方。伶州鸠的“声以和乐，律以平声”、“乐从和，和从平”的思想，认为乐音的谐和，是要通过“平”的行为（例如不同乐音频率之间的谐和共振）来实现的，这里可以看到史伯“以他平他谓之和”音乐思想的延续。

（3）音乐审美评价中“声和——心和——人和——政和”的

思维模式。

“声和——心和——人和——政和”音乐审美评价的思维模式，可以说是始终贯穿于单穆公、伶州鸠论乐的言谈中。如单穆公以听觉、视觉这两种最富审美感应力的感觉器官为例，论述耳目所感与心智、行为、政绩的关系，说明只有“听和”、“视正”，才能使心智“思虑纯固”，施德于民，以至于因“重民心”而“作无不济，求无不获”，真正达到行乐的快乐（由“和”而至“乐”）。

伶州鸠同样是以“政”、“乐”、“和”、“平”，以及“和平之声”与“中德”乃至“神”、“民”的关系，来论述“乐从和”的必要性。他对钟乐之“和”的认识，是听觉审美与社会学、心理学的认识兼而有之、互为一体的。由听觉心理之“和”而至社会心理之“和”，由审美快乐之“和”而到神、人、政、民之“和”，这正是古代“天人合一”宇宙观、哲学观在音乐审美诸和论中的反映。

在史伯、晏婴到单穆公、伶州鸠的论乐思想中，“和”这一美学概念已经具有相当丰富的内涵，对“和”的认识，已经相当深入。他们的音乐美学理论不仅在有关乐音的形态构成层面，对“和”已经有了相当深入的阐发，并且在音乐诸和美方面，将其认识从音乐扩大至与整个社会人生的谐和关系中，并在音声之“和”直至神人、政民之“和”之间，保持了足够的理论张力。虽然“和”这个先秦最重要的哲学、美学范畴，最早见于《国语》等先秦文献，但是，还很难将此作为“和”的观念发展的起源或初始阶段来看待的。对“和”的观念产生根源的探讨，需要从更早的人的社会和艺术实践中去了解。这一时期得到相当充分阐发的“和”的观念，对先秦诸子音乐美学思想的形成与发展，有着直接的影响。

第六章

先秦诸子的音乐审美意识

第一节 孔子的音乐美学思想

第二节 老子的音乐美学思想

第三节 墨子的音乐美学思想

第四节 孟子的音乐美学思想

第五节 庄子的音乐美学思想

第六节 荀子的音乐美学思想

第七节 《吕氏春秋》的音乐美学思想



春秋战国时期，在意识形态领域，诸子百家竞相争鸣，并且以自己的音乐观念及其审美意识去影响社会音乐生活。这一时期的音乐观念或者说是音乐思潮，皆有着广泛的社会基础。正是在社会音乐活动广泛展开，并且社会音乐文化发生着重大的转型之时，这些音乐观念才会在音乐生活中产生重大的社会影响，也才有可能在音乐思想领域产生和形成各类代表人物。

从这一时期的音乐思想在整个中国古代音乐美学史上的地位和影响上看，可以说这一时期的音乐思想奠定了整个古代社会音乐美学思想及相关文化心理的基础。先秦诸子的音乐思想，不仅有从审美的角度认识音乐的创作、表演、鉴赏等的本质和规律，并且更为重要的是，他们经常是在广阔的社会生活背景下，从哲学、社会学、伦理学乃至心理学、教育学等角度展开这方面的论述，因而其认识不仅具有独特的美学价值，并且体现为一种具有很强的人文现实针对性，在思想史上具有更为深远的意义和影响。

第一节

孔子的音乐美学思想

孔子（前551～前479），字仲尼，鲁国陬邑（今山东曲阜东南）人。春秋末期思想家、政治家、礼乐教育家。中国儒家学派的创始人。孔子一生的理想是在新的社会文化条件下，复兴礼乐，尊崇周公。其立身于教育，终老于教育。虽曾从政，但受排

挤不得其志，无法实现其政治理想，结果愤而出走，周游列国。最后返回鲁国，主要从事乐教以及其他活动，直至终老。

在乐教实践方面，孔子“自卫反鲁，然后乐正，雅、颂各得其所”（《论语·子罕》），他通过整理诗乐，“皆弦歌之，以求合于《韶》、《武》雅颂之音”（《史记·孔子世家》）。与此同时，他通过教育培养人才，实践其教育主张。作为一个思想家，孔子的哲学美学思想，与他的乐教实践经验，乃至音乐的知识修养有密切的关系；作为教育家，孔子以礼乐教育为其主张，他的音乐美学思想构成其乐教思想的重要认识基础。孔子的音乐美学思想及其乐教实践，直至今日，仍然对今天的文化教育产生持久而广泛的影响。

孔子的音乐美学思想，实际上就是他在礼乐教育实践中形成的美学思想。其主要内容，可以从以下五个方面加以认识。

1. 孔子的音乐精神——“仁”

“仁”在孔子那里，具有伦理学的意义，它首先体现在与“礼”、“乐”的关系中。孔子讲“人而不仁如礼何，人而不仁如乐何”（《论语·八佾》），可见，孔子是以“仁”的实现为“礼”“乐”的实现前提的。《论语·颜渊》记“樊迟问仁”，子曰：“爱人”。并且，这里讲的“爱人”的意义，就像孔子所说的那样，是“泛爱众而亲仁”（《论语·学而》）。在这里，“仁”是一种道德情感，也体现了一种博爱精神。“仁”并非是服从于“礼”的装饰品，而是礼乐的核心内容。

在孔子的乐教思想中，“仁”，为“乐”增添了博爱的精神内容，使“乐”的情感有了心灵的附着，变得更加宏大、充实；“仁”，为“礼”的实施，提出了为人处事、行为规范的要求，使“人”不因等级、地位的差异而疏远、分离。在这个意义上，没

有“仁”，礼、乐就失去其存在的价值和意义了。

具体说来，当人类社会发展到一定程度时，必然会产生和形成一定的社会政治体制及其组织结构形式，并通过这种政体形式来维系社会人群的基本关系，组织或管理各种社会化的生产劳动实践，并根据群体和个体的需要，求得更为理想和充分的发展。在这样一种社会中，势必要建立一定的社会行为规范，遵循一定的行为准则。因此，“礼”的建立，不是个体的，而是群体发展的需要。随着社会的发展，社会政体、群体和个人之间，会有一致，也会有冲突。孔子面对社会文化的转型和冲突，企图建立新的文化秩序。他认识到，要维护和实行以“礼”的形式而建立的社会秩序，就必须首先提倡在人际关系中建立一种亲仁之爱的情感基础，此正所谓“泛爱众而亲仁”（《论语·学而》）。而“乐”的实施，就是要依靠“仁”这样一种道德情感，通过“乐”的活动，发扬这种博爱精神。所以，孔子的所为，是已经突破了西周奴隶制社会“礼”的规范，在新的时代条件下，赋予“礼”以新的文化内涵，应当说代表的是一种新的文化精神。

孔子对于子贡提出的“如有博施于民而能济众，何如？可谓仁乎？”的发问，他的回答是“何事于仁！必也圣乎！”，并说：“夫仁者，己欲立而立人，己欲达而达人。能近取譬，可谓仁之方也。”（《论语·雍也》）可见，“仁”是圣贤都难做却是都要做的事。其中讲到的“己所不欲，勿施于人”的观念，正是孔子提倡和实践“仁”的方法。在这个认识基础上，再看孔子讲的“克己复礼为仁”（《论语·颜渊》），就能理解，孔子这里讲的“仁”，是指“仁”的实践。而“克己复礼”本身，依据“人而不仁如礼何”的思想，也是包含了“仁”的精神的。两者在认识上并不矛盾。

仍然要说明的是，当孔子将“仁”的观念注入了“礼”的内

涵之中时，“仁”就已经与西周礼乐制度及其观念有了很大的不同。在经过数百年的社会动荡和历史变革后，他的思想之所以能够成为封建社会阶段统治阶级的思想，就在于其思想对社会发展的适应性。这方面，似乎仍然有必要重申唯物史观的基本观点，即上层建筑是由经济基础决定的。一个历史阶段会有什么样的政体，取决于那个历史时期的生产方式，并由其决定整个社会的结构和性质。对孔子讲的“礼”，不能、也无法用现代的人权观念、人本主义思想作为价值评判尺度去进行评价。如果以现代社会个体人格的独立、自由程度作为评价尺度来衡量古代社会人的发展，那么会得出一个什么样的结论？这方面，正确的态度应是历史地看待问题。在对待文化遗产的问题上，简单化地以“大批判”的思路否定一切的做法，曾经给近代以来的文化发展造成了负面影响，这是有很深刻的历史教训的。

孔子看到，在春秋时期“礼崩乐坏”的社会动荡和矛盾冲突中，旧的体制正在解体，而新的社会秩序尚未建立，并且，在争权夺利的强权和暴力之下，西周原来建立的适应其血缘制与宗法制的礼乐文化，其价值观念在当时逐渐被冷落。因此，抱着重建新的、合乎其理想的具有文化复兴意义的礼乐制度的愿望，孔子创造性地提出了“仁”这样一种文化精神，企望通过对披着“泛爱众”情感外衣的“仁”的精神的发扬，用这样一种博爱的精神来教育人们，通过群体的觉悟和努力，建立理想的社会秩序。在这里，“仁”同样也体现着对个体发展的关爱。这时，“乐”的活动作为感染人情、陶冶人性，以及培养“仁”的精神的最好行为方式（“成于乐”），便在孔子那里具有新的文化含义，在其美育实践中占有重要的地位。这也是孔子之所以倾心于乐教的根本原因。

2. 孔子音乐美的评价标准——“尽善尽美”

在中国音乐美学史上，孔子首先明确使用“善”与“美”这一对概念来区分内容美与形式美的，并提出了两者可以在矛盾中求得统一。在孔子之前，例如季札观乐时所作的音乐评论，在对具体作品的认识上，已经用“美”这一概念来表示对艺术美的表现形式的赞赏和肯定（例如大量使用“美哉”一词进行评价），并且在对其内容的评价上，也相当多地使用了“德”这一概念来评价其道德内容。因此，季札在对音乐表演内容与表演形式的评价上，实际上已经使用了“德”与“美”的概念，但是在理论表述上，还没有明确作为理论上的一对概念来使用。

孔子对《韶》与《武》这两部经典性乐舞的精辟评价，可以认为是明确使用了“善”与“美”这一对概念进行理论表述。根据《论语·八佾》的记载，“子谓《韶》尽善矣，又尽美也；谓《武》尽美矣，未尽善也”。这里，孔子将乐舞的政治、道德标准（“善”）与艺术形式标准（“美”），作了明确的理论区分。并且，孔子是在肯定了“美”（形式美）的价值的前提下，提出以“善”作为评价音乐艺术作品首要的审美评价标准。显然，这里并没有轻看或忽视“美”的意思在内，只是表明他所追求的，是以“善”为主导前提下的“美”与“善”的谐和统一。

对于《韶》、《武》这两部乐舞，孔子认为，就其艺术表演形式而言，确乎都是“美”的。但是，在儒家的观念中，舜的代表性乐舞《韶》，更符合其理想社会标准（“虞宾在位，群后德让”《尚书·益稷》），舜是以德受禅，从而取得王位的。与此相比，《武》反映的是武王以征伐取天下之事。所以，孔子的评价中才会有“尽善”和“未尽善”的区分。在这里，孔子强调了人类社会的进步与发展中，道德力量的首要作用。因此，孔子的音乐美学思想，实际上是一种具有道德律的美学思想。

3. 孔子的音乐审美主张——“中和”

在音乐审美中，对音乐的表现希望达到一种什么样的要求，即体现了一种审美主张。《论语·八佾》中记录的孔子对诗乐《关雎》所作的评价：“《关雎》，乐而不淫，哀而不伤。”就是当孔子欣赏诗乐作品《关雎》时，根据自己的审美主张而提出的评价性意见。

关于“乐而不淫，哀而不伤”这段精辟的评论，从音乐审美范畴的角度看，其中既包括了“乐”与“哀”这对情感状态上截然相反、分别象征着生命的肯定和否定意义的范畴，又分别包括了“乐”与“淫”、“哀”与“伤”这两对虽属同一情感状态，但在程度上有“过”与“不过”的差别。这就自然要涉及到“中庸”的概念。

从文献中看，春秋时期的音乐评论中，类似的表达也是有的。例如在《左传·襄公二十九年》所记季札观乐的文字中，就能见到如“思而不惧”、“乐而不淫”、“大而婉、险而易”、“直而不倨，曲而不屈”等一类评价。季札与孔子的见解，可以说具有相似的理论特征，即将音乐作品情感表现的“过”与“不过”，视为是否达到审美要求的评价标准。那么，在无法量化的音乐审美评论中，“过”与“不过”的标准是根据什么样的审美主张建立的？这里同样涉及到孔子的“中庸”哲学观念和“中和”音乐观。

从孔子“乐而不淫，哀而不伤”的观念看，其中主张情感的表现应当是适度、有节制的。相传为孔子之孙，思孟学派代表人物子思所作的《中庸》一书，作为儒家经典，其中讲到，“喜怒哀乐之未发，谓之中；发而中节，谓之和”。这里前一句讲的“中（平声）”，可以理解为“居中”之义，指的是情感尚未表现出来时的平和状态；后一句讲的“中（去声）”，可以理解为“符

合”之义，指的是情感的表现符合节度，并且是将情感表现上的“发而中节”，视为“和”的体现。其中强调情感的表现要有所节制、不偏不倚，使内在情感与外在表现都保持“和”的状态。因此，这样的认识，自然可以转用到对音乐审美情感的评价中去。《中庸》的这段话，使“发而中节”的“中庸”思想，同时具有了“和”的含义，并在“中”与“和”概念内涵上建立了联系。

春秋以来，有关“和”的认识，最初是从事物对立面的互补、支持和适应以及相互之间的关系来理解，继而深入到探讨如何在事物的矛盾和对立中，保持恰当和正确的状态。例如，在春秋时期哲学领域的“和”、“同”之辨中，史伯、晏婴对于“和”与“同”的认识，主要是从事物对立面的相成相济，以及相互的调适来谈的。到了孔子那里，虽然他也有“君子和而不同”（《论语·子路》）、“礼之用，和为贵”（《论语·学而》）、“和无寡”（《论语·季氏》）等一类表达，但是，对于如何面对在事物两端形成的矛盾和对立，并在行为上做到保持正确的状态，孔子已经不是用“和”这一主要表示事物关系的概念，而是用“中”这需要在事物两端的对立中“允执其中”的概念来表达。由于“和”与“中”都针对事物的对立和矛盾关系，因此，从这个意义上说，“和”与“中”两个概念尽管有区别，但仍具有某种相通性。这也是“中和”概念能够形成的原因。

如何在事物的对立、矛盾中保持恰到好处的适度和平衡状态，在孔子的“中庸”哲学思想中是最为重要的。在孔子的“中庸”思想中，“过”与“不及”这两端作为对立面的存在，都不合于“中”，只有保持对立面的平衡，不偏不倚，保持“中道”，才是理想的处事准则。“中”，即意味着“正确”。如《论语·尧曰》中讲的“允执其中”，就是讲诚实地保持着正确。在孔子的认识中，“中”，也体现在道德修养方面，所谓“中庸之为德也”

(《论语·雍也》);“中”,也体现在人的修养、风貌上,正所谓“质胜文则野,文胜质则史。文质彬彬,然后君子”(《论语·雍也》)。因此,在认识上,“中”要比“和”更深入一步的是,它从实践上更强调了如何做才能达到“和”、达到“中庸”,也就更突出了其实践理性精神。

再返回到对孔子音乐审美主张的理解上来,他所要求音乐的表现应当是“乐而不淫,哀而不伤”的,要求音乐的情感表现要有所节制、适度而不过分,实际上就是要使音乐审美的内在情感体验与外在表现都要保持正确、恰到好处而又谐和的状态。也正是基于以上所介绍的孔子的“中庸”思想和他的音乐观念,后世记录孔子言行的文献中,称孔子肯定“执中以为本”、“奏中声,为中节”的“先王之音”(《说苑·修文》);主张“中声以为节”(《孔子家语·辩乐》)。因此,对于孔子以“中庸”思想为基础的音乐审美主张,我们可以将其称之为“中和”音乐观。

另外,同样需要指出的是,孔子依此审美主张,一方面评价诗乐《关雎》“乐而不淫,哀而不伤”;另一方面,也必然会对当时的“新声”——郑卫之音(并非民俗音乐,实为城市化环境中的娱乐音乐),提出强烈的批评甚至表达某种愤慨,这就是历史上著名的孔夫子“郑声淫”、“放郑声”的文化主张(《论语·卫灵公》)。在同样的审美主张下,这两种审美评价形成了鲜明的对比,反映了孔子音乐思想上崇雅抑俗的审美态度。

4. 孔子论音乐的社会功能——“兴”、“观”、“群”、“怨”

孔子很重视音乐的教化作用,《孝经·广要道》曾记孔子“移风易俗,莫善于乐;上治民,莫善于礼”的话。这可以认为是对孔子音乐思想、特别是他对音乐社会功能认识的真实反映。孔子从事乐教,学习诗乐,并参与诗乐的活动,是其音乐经历中很

重要的内容。因此，孔子对音乐社会功能的认识，与他所经历的诗乐活动相关。在对诗乐功能的认识上，孔子说“诗可以兴、可以观、可以群、可以怨”（《论语·阳货》）。由于当时所唱诵的歌诗皆为人乐歌诗，所以这句话自然包括了他对音乐社会作用的认识。这里反映的是孔子对音乐具有多方面的社会功能的认识。

关于“兴”，孔安国注为“引譬连类”；朱熹注为“感发意志”。其意为借助于某一事物形象的譬喻，通过直观、联想的作用而诉诸人的审美情感体验。孔子谈《诗》，在《论语·学而》中有如下记载：

子贡曰：“贫而无谄，富而无骄，何如？”子曰：“可也，莫若贫而乐，富而好礼者也。”子贡曰：“《诗》云：‘如切如磋，如琢如磨’。其斯之谓与？”子曰：“赐也，始可与言《诗》已矣，告诸往而知来者。”

这段话中，孔子与学生子贡由君子处世对待贫富的态度和修养谈起，再引到对《诗·卫风·淇奥》诗句的理解。《淇奥》是一首赞颂卫武公德行的诗篇。其中“如切”二句，是通过精雕美润的骨器和玉器起兴，引发人对高尚文雅的君子品德的感触和赞叹。在该诗中，作为“引譬连类”的美物，还有美玉、宝石、金锡、圭璧。因此，孔子与子贡解诗，并非不注重以情感人，只在说理，而是在充分理解并感受了诗中的美的形象基础之上，在其有关君子处世态度的对话中，领悟《淇奥》这首诗为何用美的形象比喻君子品德的道理所在。因此，这里反映的恰恰是情与理的统一，并非是理排斥了情。

“兴”的审美态度和体验，也反映在孔子的情感生活中。孔子常以自然事物作为抒发情感的对象。如“岁寒然后知松柏之后凋也”，“子在川上曰：逝者如斯夫？不舍昼夜”（《论语·子罕》），都是由自然景物引发社会性情感体验。《史记·孔子世家》记孔

子于生命垂危之时，作歌咏唱。其歌曰：“太山坏乎！梁柱摧乎！哲人萎乎！”此时，孔子是以歌诗的咏唱，表达其人生最后的感慨。

关于“观”，郑玄注为“观风俗之盛衰”。意为通过音乐作品及音乐活动，了解、观察、体会社会情感甚至政治的得失。孔子通过音乐活动获得对社会生活的深刻了解，虽然少有直接的记录，但是仍可以从他的某些行为中反映出来。如《论语·微子》记“齐人归女乐，季桓子受之，三日不朝，孔子行”。这里反映的是孔子根据鲁执政大夫的音乐行为，以及对鲁国目前和今后政治深刻的了解，从而作出“出游”的选择。这是孔子由乐观政行为的实际反映。另外，《礼记·经解》记孔子的话“入其国，其教可知也。……其为人也，温柔敦厚而不愚，则深于诗者也；……广博易良而不奢，则深于乐者也”，反映的是孔子由社会生活中人的行为态度、性情修养反观其诗乐教化的思想认识。

关于“群”，朱熹注为“和而不流”，特别强调了“群”在于加强人际之间的沟通、促进其和谐，而不是放任自流。用今天的话说，就是重视通过音乐活动形成群体凝聚力的作用。实际上，“群”的活动本身，就具有“礼”的意义，具有很强的参与性。当然，就像孔子讲的“人而不仁如乐何”，在音乐的交流中，要表达的，就是“仁”的精神。这就像今人讲的“爱心”。有了这种“仁”的精神，群体之间的上下、长幼、亲疏等与“礼”有关的各种关系，就能处于一种融洽的状态。这时的“礼”，就已经不是强制性的东西，自然就会达到“和而不流”的境地。

孔子主张人们通过音乐活动加强相互之间的情感交流，他自己也是这样做的。《论语·述而》记“子与人歌而善，必使反之，而后和之”，这是音乐活动（唱和）起到促进情感的融洽与沟通的社会作用。与诗乐的学习有关，孔子讲“不学诗，无以言”

(《论语·卫灵公》), 则是讲交流者必须具备共通的“话语”, 以诗歌的诵唱, 作为加强社会群体中人们情感交流的手段, 这种方式, 其实在诗乐教化发达的西周就已存在。这些在西周以来礼宾宴饮中的“歌诗必类”音乐活动中就已经可以见到。当时, 在宴享活动中, 宾客之间饮酒要唱诗, 并且, 所唱之诗, 应当表现自己的情感和想法。而学习过诗乐的宾客, 是有这种艺术能力和知识修养从事这类艺术活动的。

关于“怨”, 孔安国注为“刺上政也”。意为在社会音乐活动中, 可以藉音乐来表达个人的情感好恶, 使人的爱憎喜怨情感畅达, 对社会音乐生活中的不良现象给以批评。如孔子所说“恶紫之夺朱也, 恶郑声之乱雅也”(《论语·阳货》), 其鲜明的情感态度, 溢于言词之间。在音乐活动中表达的“怨”, 在其情感态度背后, 都有一定的价值观念、认知态度起支持作用。孔子对待“郑声”的态度, 虽不属于“刺上政”, 仍然表达了一种几近于愤慨的态度。在音乐活动中, 孔子确有“愤”的一面。例如, 如对“季氏八佾舞于庭”的音乐行为, 孔子就表达了“是可忍, 孰不可忍”这样一种激愤的情感态度。这可以说是孔子在音乐活动中“刺上政”的典型实例。这种真实无伪、直露无碍的情感态度, 恰恰反映了孔子内在情感的真挚和热诚。

5. 孔子的乐教思想

孔子是先秦乐教的提倡者, 更是实践者。作为儒家学派的创始人, 他开创私学, 删诗书、定礼乐、修春秋, 整理、继承和发展上古三代的礼乐教育文化传统, 为春秋战国时期的教育和学术发展开创了新的道路。他在当时乐教领域中做出的贡献, 以及创办私学培养人材的活动, 使得他成为中国文化史与教育史上最伟大的教育家。

孔子行教，矢志不移。从政之时，无论是任鲁国大司寇或兼摄相事，他教学从未间断；周游列国，于陈蔡绝粮之时，“从者病，莫能兴，孔子讲诵弦歌不衰”（《史记·孔子世家》）。游齐回鲁，他“退而修《诗》、《书》、《礼》、《乐》，弟子弥众，至自远方，莫不受业焉”（《史记·仲尼弟子列传》）；自卫返鲁，他整理“六书”、诗乐，“《雅》、《颂》各得其所”（《论语·子罕》）。

孔子一生，自“而立”之年从事办私学的教育事业起，任教四十余年并终其一生。他“以《诗》、《书》、《礼》、《乐》教，弟子盖三千焉，身通六艺者七十有二人”（《史记·孔子世家》）。孔子虽是政治上的失意者，但他在教育上实践了自己的理念。他在教育中组建了当时规模最大、时间最长，以学习礼乐为主的私学，并且继承和发展了西周的乐教传统，赋予其新的意义，使其具有新的时代特征。

从古代文化承前启后的角度看，孔子的礼乐复兴是一种着眼于新时代的文化复兴。表面上的“复周礼”实际上意味着在揭示古代文明的合理成分时，从行为上致力于新时代的“文化复兴”。其更深远的意义并非仅在于当时，更在于将来。孔子之所以对后世有着深远的影响，可能更应从长远的历史文化发展视角而不是一时的取舍去认识。

孔子的乐教思想及其行为，见于《论语》、《史记》等相关篇章中。从音乐教育的角度看，孔子的乐教思想与行为，大致反映在以下几个方面。

（1）将乐教的完成视为教育完成的最后阶段。

孔子办私学，是以礼乐为其教学内容的主体部分。“诗”和“礼”，都是专设的学习课程。根据《论语》的记录，孔子的教育内容，在教学科目上，包括礼、乐、射、御、书、数六项；在教材上，是以《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》这“六

书”(荀子的《劝学》篇开始称其为“经”,未提到《易》。其中《乐经》已亡佚)为基本教材。

孔子培养人的教育内容在整体上包括有对历史文献的学习、社会生活的实践、人际交往中对别人的忠心和诚信这“四教”。所谓“子以四教:文、行、忠、信”(《论语·述而》)。

在如何成为全面发展的人这个问题上,孔子对学生所谈,包括了智慧、勇敢、才艺、礼乐诸方面。《论语·宪问》对此事的记录为:子路问成人。子曰:“若臧武仲之知,公绰之不欲,卞庄子之勇,冉求之艺,文之以礼乐,亦可以为成人矣。”曰:“今之成人者何必然?见利思义,见危授命,久要不忘平生之言,亦可以为成人矣。”

关于如何以艺术的行为,或者说在艺术活动中培养人,孔子曾表述为“志于道,据于德,依于仁,游于艺”(《论语·述而》)。在这里,“游”是指艺术学习活动的行为,而这种学习行为,是以“道”的实现为目标、以“德”形成为根据、以“仁”的获得为依靠,通过学习礼、乐、射、御、书、数这“六艺”的具体教学活动,多种艺术能力的训练和掌握,达到其乐教的整体目标。从美育的意义上说,“游”除了代表艺术学习的行为,还代表了在学习中使学生获得审美的自由、快乐感受,在“游戏”性质的快乐气氛中,既学到了技能,又获得了审美感受。这里的“艺”作为“六艺”,虽然需要在六个方面都学会和掌握其技能,但是在人的素质、才学的培养上,不仅要以道、德、仁的实现为目标,并且还要乐于为之,在“安其学而亲其师,乐其友而信其道”(《礼记·学记》)的自得、快乐状态中学习。

对于乐教达到的最高目标,孔子将其表达为,通过学习诗乐使情感更为丰富而振奋,通过实行礼而使人在社会上站得住,而这些都要通过乐的实现而得到证明。这就是孔子讲的“兴于诗,

立于礼，成于乐”（《论语·泰伯》）的真实意义。这里的“成于乐”之“乐”，并不是指今天作为独立艺术学科的音乐，也不是讲音乐使所学得以完成。“成于乐”虽然可以作为一个教育的结果来认识，但是，这一教育结果的实现，却是通过“兴于诗”、“立于礼”才得到实现的。“诗”（当时是作为诗乐而存在，并不是单纯的文学作品）作为乐教中的主要艺术学习内容，“礼”作为道德行为规范，是“乐”得以实现的基础。在这里，“乐”的成就和实现，本身就包含了“诗”与“礼”的内容。这些是今人理解孔子这段话时应特别注意的。

这里需指出的是，《论语》中讲的“乐”，在不同地方具有不同的含义，大致上有两种，其一是指属于“文之于礼乐”（《论语·宪问》）的“乐”，与音乐的操作行为（“艺”）相关；其二是指乐教之乐，是对乐教行为的完整概括，所谓“成于乐”（《论语·泰伯》）。

虽然《论语》没有反映孔子是如何全面论述以上不同方面的相互关系的，但是，就以上孔子所谈的内容来看，他的乐教思想的诸多方面，确有其相关性，也有整体构成上的系统性。如果要全面而综合地理解孔子实施乐教的主要内容，根据《论语》所记，这里可以用“21字”给以概括，即所谓：

志于道，据于德，依于仁，游于艺，兴于诗，立于礼，成于乐。

在孔子的认识中，“乐”的完成，是其乐教完成的最后阶段。所谓“成于乐”之“成”，其含义可以说是整合性的而并非是流程性的。就其完整的教育过程而言，受教者通过学习《诗》（其中包括弦歌颂诵），在内心修养、情感意象等方面得到培养和陶冶，再加上具备心智智慧（“智”）与意志体魄（“勇”）这些“成人”的必要条件，又在礼的学习中学会各种社会礼仪、行为规

范，在行为修养、人际交流等方面得到培养和陶冶，外在的与内在的修养两方面同时受到教育，这时候所成之“乐”，既不是一般人所指称的属于“艺”的范畴的音乐，也不是外求于礼、内求于乐的学习中与礼互补、属同一层概念的“乐”，而是在诗乐与礼仪的学习和行乐活动中共构一体的“乐”。

“乐”的完成，是以诗乐与礼仪学习的完成作为先决条件，并且其中始终包括了对音乐技艺的训练与学习。所以，强调“成于乐”的整合性，并不是否认学习音乐技能的必要性。这是需要认识清楚的。

有关“乐”的实践，如果结合《周礼》的有关记载来认识，那么，立足于各项礼仪活动，其中穿插着合乎规则的诗乐演出，就是“兴于诗，立于礼”。由诗乐与礼仪这两种行为构成的，正是“乐（乐教）”行为的完整实现。孔子的原意，还包括肯定参与者审美情感的体验、激起（“兴”以及《论语·季氏》讲的“乐节礼乐”之“乐”）在内。

（2）乐教的道德内容。

孔子乐教的道德内容，首先体现在他对教育对象“有教无类”的规定上。“有教无类”的教育思想，同样是孔子从事乐教的道德观念。“有教无类”的本质，就是在教育对象上，没有贵族与平民、华夏与华夷之分。一反原来“礼不下庶人”的规定，突破了周代乐教的等级制，是乐教史上的重要之举。从其实效上讲，“有教无类”之举扩大了社会受教育面，变无教为有教，在教育史上具有划时代的意义。

从教学实践上看，孔子将一些“贫而贱”的人造就为“显士”，是适应当时文化更新、学术下移的时代潮流的，为士阶层的崛起并由此开始在中国的历史舞台上发挥其重要作用客观上做了必要的准备。孔子的学生中，属于“贫而贱”阶层的成员，有

颜渊、子华、子路、樊迟、曾参、闵子骞、子张、子夏以及虽“家累千金”却仍属“鄙人”的子贡等，“七十二贤”中，绝大部分是原属“无教”的人。孔子施教于这些人，并且将他们培养成天下列士，这堪称孔子乐教最富道德实践的成就。

孔子在教育对象的选择上突破了等级制的局限，是适应时代文化发展要求的。但是，在乐的实施上，他仍然认为社会政体需要有一定的等级规范。所以，他依然将礼乐制度中的等级规范作为德的象征性内容来看待。《论语·八佾》记“孔子谓季氏八佾舞于庭；是可忍也，孰不可忍也”，就表明了孔子乐教思想在这方面的道德准则。这也同孔子所说“天下有道，则礼、乐、征、伐自天子出；天下无道，则礼、乐、征、伐自诸侯出”（《论语·季氏》）的思想是相一致的。在孔子的时代，这种礼乐等级规范，是适合当时的社会政治体制构成需要的，具有一定的文化象征意义。

孔子尤其看重音乐实施的道德含义。《论语·卫灵公》记“颜渊问为邦。子曰：‘行夏之时，乘殷之辂，服周之冕，乐则《韶》、《舞》。放郑声，远佞人。郑声淫，佞人殆’”。孔子在这里是从音乐的道德意义来决定其价值取向的。有必要说明，孔子“放郑声”的行为与整理《诗》（包括《郑风》）的行为并非矛盾，需要解释的并非是别的，而是“郑风”原本属于民俗生活中的歌谣，而“郑声”却绝非民俗生活中的歌谣，它是春秋时期主要在都市娱乐圈中存在的主要供贵族富豪声色娱乐的音乐，这类音乐活动并不遵从任何礼乐规范而以纵情享乐或休闲娱乐为其功能。因而，从“为邦”的前提出发，孔子才提出“放郑声”的乐教主张。我们之所以视其为一种乐教主张，是因为，在孔子那里，能否用于“为邦”，不仅体现在教育对象的选择上，体现在音乐评论的价值取向上，甚至还体现在国家音乐教育内容的选择、评价

以及日常生活中音乐行为的约束等方面。

(3) 重视乐教中的审美情感培养及其美育作用。

孔子在乐教中非常重视对人的审美情感的培养，其认识和实施途径是多方面的。

其一，在对音乐形态美的把握中加深丰富的情感体验。

据《论语·泰伯》记，“子曰：‘师挚之始，《关雎》之‘乱’，洋洋乎，盈耳哉！’”。这里，孔子对学生讲解音乐，通过介绍自己对音乐形式的理解以及自己的审美情感体验，给他们以启发。另外，《论语·八佾》记“子语鲁大师乐。曰：‘乐其可知也：始作，翕如也；从之，纯如也，皦如也，绎如也，以成。’”。这是谈他对雅乐音乐形态美的感性体验。

其二，强调音乐审美中的美感体验与快感体验的不同。

在《论语·述而》中，孔子的学生记下了孔子听《韶》后所发的感受：“子在齐闻《韶》，三月不知肉味。曰：‘不图为乐之至于斯也！’”孔子在对学生谈自己的感受时，并非是仅仅表达一种多日“不知肉味”之意，其真正的意义，在于区分欣赏乐舞时获得的美感体验与味觉上快感体验的不同性质。在先秦，当许多人仍然将听觉、视觉、味觉的感性体验视为同一类型的美感体验，并把这些混为一谈的情况下，孔子作出这种明确的区分，是我国美学和美育发展史上值得书写的一笔。

其三，主张在音乐审美中保持一种“和”的情感态度。

孔子曾评价《关雎》“乐而不淫，哀而不伤”（《论语·八佾》）。他认为，音乐审美中的情感态度及其表现应是中正平和的，也应当是适度的、有节制的。这显然同孔子的“中庸”哲学思想相一致。孔子的这种审美情感态度，在当时是有现实的参照或者说是现实的比较的。与孔子音乐审美中“和”的情感态度相对立的音乐情感，就是孔子竭力反对的郑卫之音中那类放纵而

没有节制，属于“淫”的情感体验方式。因此，孔子所说音乐审美中“和”的情感态度，是有一定的衡量尺度和标准的。

其四，通过乐的审美情感活动成就一种人生境界。

孔子在其乐教活动中，时常对学生谈及生活中应当持有和形成一种精神境界，即一种乐观愉悦而具有审美意义的精神境界。如孔子与子路谈自己的为人，是“发愤忘食，乐以忘忧，不知老之将至”（《论语·述而》）；孔子屡次称赞颜回“一簞食，一瓢饮，在陋巷，人不堪其忧”，颜回却“不改其乐”（《论语·雍也》）；孔子又称，“饭疏食饮水，曲肱而枕之，乐亦在其中矣！不义而富且贵，于我如浮云”（《论语·述而》）。这里反复提到的“乐”的情感体验，虽非得自于行乐之中，但却是他对于人格培养颇为看重的地方。与音乐行为相关，孔子亦赞赏并向往音乐审美中愉悦快乐的理想境界。《论语·先进》上载有孔子“吾与点也”的一段著名对话，记述诸弟子侍坐，孔子发问各人所为，然诸弟子皆有所答而孔子不甚许可，惟有曾点所言“暮春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归”，得到孔子的赞叹。这段话表明孔子心目中所赞赏的那种“乐”的境界，已超然于任何繁饰礼乐的形式之上，它是于无拘无碍、坦坦荡荡的“乐”的自由境界中所获得的内在人格审美的愉悦体验，它超越了孔子自身的某些局限，孔子欲成就生趣盎然、天机活泼、俯仰自得的审美人生境界。

（4）主张乐教中的知行合一。

在孔子的乐教实践中，他将“行”作为学习的延续，重视知行的一致。这一思想在儒家后学那里得到继承和发展。《中庸》一书以孔子的名义，将孔子的“学”（“学而时习之”）、“思”（“学而不思则罔”）、“习”、“行”（“子以四教：文、行、忠、信”）发展为“博学之、审问之、慎思之、明辨之、笃行之”这

五个阶段。从孔子的乐教活动来看，他要求学生学习的诗乐的目
的，就是为了立人行事，能够学有所用。据《论语》的记载：

子谓伯鱼曰：“女为《周南》、《召南》矣乎？人而
不为《周南》、《召南》，其犹正墙面而立也与？”（《阳
货》）

子曰：“小子何莫学夫《诗》？《诗》可以兴，可以
观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君；多识于鸟
兽草木之名。”（《阳货》）

子曰：“诵《诗》三百，授之以政，不达；使于四
方，不能专对；虽多，亦奚以为？”（《子路》）

从以上孔子的言论可以看出，在孔子的乐教思想中，不学
《诗》，无以言；不学《诗》，无以对；不学《诗》，无以行。总
之，不学《诗》，难以立人行事。

春秋时期，在社交礼仪场合中，经常有“歌诗必类”的行乐
活动，不能据《诗》唱诵应对，是难以进行交流的。孔子讲的
“兴、观、群、怨”，其中的“群”，就是立足于社会群体人际间
的交流。当然，孔子最希望的，还是乐教在社会治理中的实现。
《论语·阳货》中记：

子之武城，闻弦歌之声。夫子莞尔笑，曰：“割鸡
焉用牛刀？”子游对曰：“昔者偃也，闻诸夫子曰：‘君
子学道则爱人，小人学道则易使也’。”子曰：“二、三
子！偃之言是也。前言戏之耳！”

武城是孔子的学生子游作“县长”的地方，孔子听到弹琴
瑟、唱歌诗，才引出此番对话。这也表明孔子因他的学生实践他
的乐教思想而感到满意。

第二节

老子的音乐美学思想

老子（多认为是老聃），春秋末期思想家，道家学派创始人。曾任周守藏室之史，见周衰而出游。相传孔子曾问礼于老子。《老子》一书成书年代众说纷纭，但论者大多认为其中仍保存有一些春秋末期老子的思想。因此，人们在表述习惯上指称的老子之言，即是指的《老子》一书中的思想。

1. 老子音乐美学思想的哲学基础——“道”

《老子》一书五千言，其中的哲学思想及其观念，可以说是关于“道”的认识。关于“道”，老子形容为“道可道，非常道。名可名，非常名”（《老子·第一章》）；“道之为物，惟恍惟惚。恍兮惚兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物”（《老子·第二十一章》）。这种对“道”的把握，已经不是能够依靠人的五官感觉来体验和认识的了，似乎更多的是一种精神、意念的内省式体验。那么，人又根据什么样的经验来认识“道”？

在老子那里，“道”具有无形、无象、无任何规定性的性质。但是，在《老子》一书中，却仍然要借助于人的感觉经验来把握“道”。书中《第十四章》对“道”形容为：

视之不见名曰夷，听之不闻名曰希，持之不得名曰微。此三者不可致诘，故混而为一。

在这种表达中，尽管排除了五官感觉经验，但却从反面提供了一种认识。其中五官无法感知的“夷”、“希”、“微”，都属于“道”的自然本性，或者说是“道”的本体、存在。而“道”的存在方式，就是自然而然的存在，所谓“道法自然”即是。而对“道”的把握，就是要排除感性经验，依靠内心“涤除玄览”的修养方式，排除杂念，进入心灵幽冥深处，于内心达到“致虚极，守静笃”的境界，在自然而然的状态中把握住“道”。在老子看来，人的行为若要合乎“道”，或者说要认识“道”，就必须排除任何人之所感，由内心的清静和修为，做到无为无欲，方能达到。

2. 老子的音乐观——“大音希声”

根据老子“道”的思想，凡合乎“道”的本性的“希声”之乐，才是最大、最美的音乐（“大音”），或者说是具有“道”的属性的音乐。在先秦时期的美学观念中，“大”是一个重要的审美范畴，其内涵近似于西方美学的崇高。并且，在先秦，“美”的概念多指艺术形式的完美，而“大”则包括了美的事物使人产生强烈感受的含义，因而具有较高的审美价值。当然，在不同的思想家那里，对“大”的理解也不同。如孔子称“大哉，尧之为君也。巍巍乎！唯天为大，唯尧则之”（《论语·泰伯》）；孟子称“充实之谓美，充实而有光辉之谓大”（《孟子·尽心下》），这里的“大”，具有道德意义。而老子、庄子讲的“大”，则是就天道而言，如庄子所说“美则美矣，而未大也”（《庄子·天道》），这里的“大”，是比“美”更具有美学价值的范畴。

对“希声”的理解，一般人根据音乐的听觉经验，无法理解“希声”是一种“听之不闻”的存在，甚至将其曲解为轻声，或者休止音意义上的“无声”的存在。也有理解为一种“无声胜有

声”的意境。如钱锺书就理解为“寂之于音，或为先声，或为遗响，当声之无，有声之用。是以有绝响或阒响之静（empty silences），亦有蕴响或酩响之静（peopled silences）。静故曰‘希声’，虽‘希声’而蕴响酩响，是谓‘大音’。”（《管锥篇·老子王弼注十四》）其实，只要对《老子》有关“道”的论述稍有所了解，就会明白，具有“道”的属性的“希声”之“大音”，实际上指的是无法从听觉去把握的声音。

老子对于生活中依靠感官去把握的音乐，则认为是不美的，甚至从其价值观念出发，认为对人是有害的。他说：

五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽，驰骋畋猎令人心发狂，难得之货令人行妨。是以圣人为腹不为目，故去彼取此。《老子·第十二章》

因此，在对待音乐的态度上，老子是以“希声”之音为美，而以“五音”为不美，甚至以为有害。但是，根据通常的音乐经验，如果否定了“音”的存在，排除了音乐的感知经验，那么，也就等于是取消了作为听觉艺术而存在的音乐的自身价值。在今天，若有人在通常的音乐经验范围内，否定能够被听觉感知的音乐，肯定不被听觉感知的音乐，其理论能够被人承认吗？显然会被众人认为是“歪理邪说”。那么，老子的“大音希声”理论，在当时，又何以能够成为一种被人承认、受到重视并在后世产生巨大影响的学说？

老子的“道”是神秘的，老子的“希声”之音也是不得闻的。但是，老子音乐思想产生的原因以及自身的理论价值，却是可以探究的。从老子所处的时代来看，享乐主义之风盛行，贵族阶层沉溺于声、色、味无节制的纵情享乐之中。尤其是在音乐享乐中，更是“繁手淫声，愔堙心耳，乃忘平和”（《左传·昭公元年》）。老子所谓“五色令人目盲，五音令人耳聋”的说法，若针

对一味追求感官刺激享乐的无节制现象来说，其批判是具有一定的合理因素的。因此，老子的音乐思想，从某种意义上讲，是对当时社会上过分追求感性的声色之乐、以单纯快感为满足的倾向，从另一个极端做彻底的否定。在社会生活中，通常会出现这样的情况，当一种倾向发展到极端的程度，并带来了许多危害和难以解决的问题时，这时候，从社会中产生的一种批判意识，哪怕是一种极端化的批判意识，都会在某种程度上被许多人认可。老子的思想尽管具有某种极端性，但是，正因为他的批判性和否定意识，为社会提供了一种认识问题的新的思路和角度，并且切中时弊，所以才会成为一种有代表性、有历史影响的思想。

当然，老子的音乐美学思想的价值并不仅在于此。从音乐审美体验的角度讲，由于老子对声色之乐给予了彻底的否定，其“大音希声”的音乐审美观便从另一个被强调的方面，将人引向对音乐审美中精神体验的重视。艺术美的存在既诉诸感觉经验但是又超越感觉经验。与此相关，“大音”虽然不是听觉感官所能把握的对象，但却是可以由心灵给予把握和认识的对象。也是因为这点，老子才在讲“道”的存在时，提到“恍兮惚兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物”（《老子·第二十一章》）。这里讲的“象”、“物”就是超越感觉而由心灵体验到的对象。

诚然，音乐审美首先是以听觉感官引起的情绪感受为中介，而引起人的审美情感心理活动，其中包括想象、联想等精神活动。并且，在音乐审美中，一方面会在聆听的基础上进入超乎于音响之上的意境，进入更加精神化的审美境界；另一方面，在生活中，确实也会产生在聆听状态之外，仍然能感受到某种“听之不闻”而又确实通过心灵而感应到的“希声”的存在。因此，凭着这样的音乐经验，老子的“大音希声”思想，比以往更大程度地打开了人们心灵的门户，启发人们更注重审美中的精神体验。

结果，可能连老子也无法预见到自己的理论会给后人带来什么样的启发，并且也不是他的本意。他的“大音希声”思想，确实在更大程度上启发了人们的想象力。

这方面的典型的事例，有晋人陶渊明蓄无弦琴一张而自奏自乐之事。这可以说是老子“大音希声”音乐美学思想的别种效应。当然，陶渊明并非没有音乐实践经验，也并非没有音乐修养。如果没有一定的古琴音乐弹奏实践以及从中培养起来的审美感知力以及内心体验的能力，他也不可能得此无弦琴操弄之乐趣。其实，在今天的音乐经验中，“心唱”、“心奏”的行为也是很普遍的。就像学钢琴的人常常能够在心里读谱而用手在膝上默弹一样，亦是“此处无声胜有声”。只是这已经是今人对老子“大音希声”思想在理解上的引申，而非原意了。也正是因为老子“大音希声”的音乐思想本身存在着一种理论张力，或者说是一种理论的延伸力，因此，这一思想才会那么有生命力，从而对后世的音乐美学思想产生巨大而深远的影响，并成为中国古代音乐美学思想儒道两大脉系中道家音乐美学思想的滥觞。

第三节

墨子的音乐思想

墨子（约公元前468～公元前376）名翟，春秋战国之际思想家、政治家。墨家学派的创始人。墨子早年曾习儒术，因不满于“礼”的烦琐而另立新说，甚而成为儒学的反对派。墨家与儒

家在先秦被共称为“儒墨显学”，在当时的思想界有较大的影响。《墨子》一书非儒言论多。其音乐思想主要体现为针对儒家推行礼乐而提出的“非乐”说。

1. 墨子“非乐”思想的哲学基础——“三表说”

墨子的“三表说”，是一种认识论，是在儒墨争论中提出的判断言论、行为、是非的准绳。“三表”的内容为“本”、“原”、“用”。有关对“三表”的认识，《墨子·非命上》记载：

何谓三表？子墨子曰：有本之者，有原之者，有用之者。于何本之？上本之于古者圣王之事。于何原之？下原察百姓耳目之实。于何用之？废以为刑政，观其中国家百姓人民之利。此所谓言有三表也。

可见，在此“三表”中，“本”，是以古之圣贤王者事迹为判断是非的标准；“原”，是以众人耳目感觉经验为检验是非的标准；“用”，是以实际效用来看待一件事、评价一种学说之好坏。墨子讲“非乐”，主要是从“用”的角度来谈对“乐”的认识。当然，在墨子看来，能够“中国家百姓人民之利”的“政”，也就是“圣王之政”，所以，他谈“非乐”的重要理由，就有“上考之，不中圣人之事；下度之，不中万民之利”（《墨子·非乐上》）。墨子“三表”理论总的倾向，仍是结合现实社会生活中的人事、利益等问题来寻找衡量是非的标准，这也是其思想体系中有浓厚的功利主义倾向的原因。

2. 墨子的“非乐”音乐思想

墨子提倡“非乐”思想，其理论上的主要批判对象是儒家繁饰礼乐、不务实利的做法。在“百家争鸣”中，儒墨学派之间发生互相“争鸣”，甚至互相把对方作为“发难”的目标。《墨子·

非儒下》，就有对儒家礼乐行为相当尖锐的指责。其中藉晏子之口，攻击儒者“好乐而淫人，不可使亲治”，认为儒者“弦歌鼓舞以聚徒，繁登降之礼以示仪”，“当年不能行其礼，积财不能贍其乐。繁饰邪术以营世君，盛为声乐以淫遇民”。墨子认为“儒之道，足以丧天下”。在与公孟子的辩论中，墨子更是攻击儒者“或以不丧之间诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百。若用子之言，则君子何日以听治，庶人何日以从事？”（《墨子·公孟》）。对此，他的结论是“乐非所以治天下也”（《墨子·三辩》）。

可是，墨子谈其一系列主张，仍然主要是从治国（而非学派各家之间的争执）的角度来进行的。例如他曾周游列国，希望列国君主能实施他的主张。《墨子·鲁问》中记载了墨子针对时弊而发表的主要论点。

凡入国，必择务而从事焉。国家昏乱，则语之尚贤、尚同；国家贫，则语之节用、节葬；国家患音湛湎，则语之非乐、非命；国家淫僻无礼，则语之尊天、事鬼；国家务夺侵凌，则语之兼爱、非攻。

但是，从《墨子》的内容来看，墨子之所以提出“非乐”的主张，其最主要的原因，仍是出于深感当时的贵族阶层“不厌其乐”以放纵私欲，“亏夺民衣食之财”以行乐，不以百姓利益为重的现实。

墨子“非乐”，并不是要否定音乐的审美价值。就人的声、色、味的感受来讲，他还是承认声、色、味能引起人的快感或舒适感的。《非乐上》中说到：

子墨子之所以非乐者，非以大钟、鸣鼓、琴、瑟、竽、笙之声，以为不乐也；非以刻镂、文章之色，以为不美也；非以高台、厚榭、邃野之居，以为不安也。虽身知其安也，口知其甘也，目知其美也，耳知其乐也，

然上考之，不中圣王之事；下度之，不中万民之利，是故子墨子曰，为乐非也。

因此，墨子并不否认美的客观存在，认为音声、色彩、甘味也是人所需要的，而对这些方面的追求是要有物质基础的。如墨子也说“食必常饱，然后求美；衣必常暖，然后求丽；居必常安，然后求乐。为可长，行可久，先质而后文”（《墨子间诂·佚文》）。在墨子那里，儒家原指人内在道德品质的“质”，被用来指称物质生活条件，以此来说明，只有先解决了物质生活上的问题（“先质”），才能考虑审美需求的满足（“后文”）。这里反映了人要先满足和解决生存的需要，然后才能谈求得审美享受的观念。

从“三表说”的“用”来说，墨子是要“非”那些不顾百姓之利，只图少数人享乐的音乐之“用”。在当时，他也是根据一种普遍存在的现象来提出其主张。但是，需要指出的是，墨子似乎并没有区分宫廷权贵专供享乐之用的声色之乐与儒家所提倡的雅乐的不同。并且，儒家提倡礼乐，致力于“乐”的实施，与权贵富豪“亏夺民衣食之财”供自己享乐是完全不同的，也是不应混淆的。因此，《墨子》在这方面的批判，时常将矛头聚焦在学派争端中的儒学一方，有其片面性。此外，尽管墨子的“非乐”思想，对当时的社会生活有一定的批判意义，有合理的一面。但是，墨子针对儒家提倡以“礼乐”治理天下的做法，从小生产者狭隘的功利主义出发，将“非乐”的倾向扩大化，致使其音乐思想限制到较狭窄的方面。荀子批评墨子“蔽于用而不知文”，正是看到了墨子思想的局限性。

由于墨家“非乐”思想具有较强的功利实用倾向，因而很少去注意探讨音乐活动中的美学问题，这形成其音乐思想的缺陷，也就大大削弱了其思想的美学价值。战国之后，墨家学说从“显

学”而成为“绝学”，远不如儒道学说对后世影响大，其原因就在于此。

第四节

孟子的音乐美学思想

孟子（约公元前 372～公元前 289）字子舆，邹（今山东邹县东南）人。战国中期儒家学派代表，思想家、政治家、教育家。因发展孔子学说，曾被尊为“亚圣”。作为孔子学说的继承者，他强调伦理道德精神修养。其音乐思想立论主要基于其“仁政”与“性善论”。

1. 孟子的“仁政”思想与性善论

孟子论乐的出发点，同孔子一样，是“为邦”。他的“仁政”思想也就是在治国为邦中如何为“仁”的思想。在这样一个前提下，“仁”以及实施“仁”的种种行为（礼），自然成为行乐的基础。其实，即使在现代社会，在“为邦”而非自我娱乐的层面，音乐行为也与“礼”有关。这也是人类社会政体构成和行事法则必然具有的特点。孟子“仁政”思想的认识基础并非是“性善论”，而是“得天下也以仁，失天下也以不仁”（《孟子·离娄上》）这类历代统治经验和教训，这是其政治学理论基础。而“性善论”，则可以说是孟子“仁政”思想的伦理学、心理学理论依据。

孟子“性善论”理论首先强调人皆有恻隐之心、善恶之心、

恭敬之心、是非之心这“四心”(《孟子·公孙丑》),而这“四心”则分别是仁、义、礼、智这四种道德观念的开端,亦称“善端”或“四端”。孟子讲的“善端”,是人性中先验地具有的善的道德品质,“仁、义、礼、智,非由外铄我也,我固有之也”(《孟子·告子上》)。这是孟子“性善论”的重要概念。孟子认为,所谓“善端”,只是人性的一端、萌芽,但并不等于善的完成,因此,他主张人要通过主观修养来“养心”,提高自己的道德品质。在孟子的认识中,“仁政”是让人向善的条件,而只有通过仁、义、礼、智的道德修养,才能最终达到善。而具有“仁”的道德属性的“仁声”,就是实现善的重要途径。

2. 孟子谈“乐”的内容——“仁”、“义”

在孟子的思想中,“善端”内容中的“仁”、“义”,不仅应从理性(“智”)上加以认识,从行为规范(“礼”)上肯定之,而且更应该作为“乐”的内容来实现之。所以,孟子在谈到“乐”的实践时说:

仁之实,事亲是也;义之实,从兄是也;智之实,知斯二者弗去是也;礼之实,节文斯二者是也;乐之实,乐斯二者,乐则生矣;生则恶可已也,恶可已,则不知足之蹈之,手之舞之。(《孟子·离娄上》)

因此,孟子实际上是将伦理道德的完善与艺术化的表现形式、情感体验结合在一起,从而使他的“乐之实”不仅具有伦理学的意义,同时也具有美学的意义。这同孔子一样,是将伦理道德的实现纳入“乐教”,也就是美育的轨道,寓教于乐,寓理义于情感愉悦的体验之中。孟子认为,一旦从具有道德教化意义的“乐”的活动中体验到一种不可抑制的快乐,并且达到“不知足之蹈之,手之舞之”的愉悦状态,便成就了“善”的本性与具有

“仁”的品质的个体人格。若将《孟子·公孙丑上》所记“见其礼而知其政，闻其乐而知其德”转用于此，便是“闻其乐”而知其人性之“善端”的充分发扬了。

3. 孟子心目中美的音乐——“仁声”

孟子以“仁声”为心目中美的音乐。关于什么是“美”，孟子在谈到对个体人格的评价时曾说到，“可欲之谓善，有诸己之谓信，充实之谓美……”（《孟子·尽心下》）。在这里，“可欲之”，是指可以追求的，也就是人性之“善端”，即合乎“仁”“义”的东西。将“仁”“义”（善）作为自己的追求（“可欲”），并在自身行为上体现出来（“有诸己”），便是“信”（即为切实可行的真）。善与真的统一和实现，也就是“美”的实现，此便谓“充实之为美”。充实有“仁”的道德情感内容的音乐，也就是孟子心目中美的音乐——“仁声”。

具有乐教功能的“仁声”，并非是不可亲近的、说教性的。相反，在乐的实践中，孟子除了强调“乐”的内容（“仁”“义”）的实现，并且同样重视“乐”使人在情感体验上获得愉悦快乐的功能。并且，他还认为，这种“乐”之美的实现，要比单纯的道德说教对人心更具影响力。所以他说“仁言不如仁声之入人深也”（《孟子·尽心上》）。不过，在孟子那里，即使是完全由理性意识把握的人格美、道德美，也同样能够引起审美的愉悦感受，如他讲的“故理义之悦我心，犹刍豢之悦我口”（《孟子·告子上》）。对于仁、义这样的道德内容，他也讲仁、义二者，“乐则生矣”（《孟子·离娄上》）。当然，如若将仁、义的内容以音乐的艺术化形式表现出来，则更是“入人深也”了！

对于“仁声”的理解，东汉赵岐注“仁声”为“乐声雅颂也”，是从乐教中的具体作品类型着眼；朱熹注“仁声”，“谓仁

闻，谓有仁之实而众所称道者。尤见仁德之昭著，故其感人之尤深也”。是突出了“仁声”的道德属性。从孟子的表达来看，他之所以提出“仁声”要比“仁言”更能感动人，是他从生活中看到，在具有道德感染力的音乐审美中，人们所获得的情感体验以及被打动的程度，要比用语言说教更深，从而达到乐教的目的。在孟子提倡的“仁声”中，伦理的与审美的、感性的与理性的内容是相统一的。

4. 孟子的音乐社会观——“与民同乐”

孟子的“与民同乐”作为一种音乐社会观，是基于其民本思想，而民本思想则是其“仁政”政治思想中最有价值的成分。孟子的民本思想是特定时代的产物，是他看到在天下纷争的政治格局中，民心的向背成为政治上成功或失败的决定因素后，所得出的结论。正如他借古喻今所说的那样，“桀纣之失天下也，失其民也。失其民也，失其心也”（《孟子·离娄上》）。而“民为贵，社稷次之，君为轻”（《孟子·尽心下》），更是孟子民本思想中最有代表性、也是最有生命力的名言。

孟子“与民同乐”的思想，出自于他与齐宣王有关“好乐”的一段对话，见于《孟子·梁惠王下》：

（孟子）见于王，曰：“王尝语庄子（注：指齐臣庄暴）以好乐，有诸？”

王变乎色，曰：“寡人非能好先王之乐也。直好世俗之乐耳。”

曰：“王之好乐甚，则齐其庶几乎！今之乐犹古之乐也。”

曰：“可得闻与？”

曰：“独乐乐，与人乐乐，孰乐？”

曰：“不若与人。”

曰：“与少乐乐，与众乐乐，孰乐？”

曰：“不若与众。”

曰：“臣请为王言乐。……”

下面，孟子展开他对行乐(yuè)与人相乐(lè)的看法，通过行乐时百姓与王的关系，充分阐明了他“与民同乐”的音乐思想。

在这段对话中，孟子同齐宣王谈“好乐”之事，齐宣王心惧孟子指责他不喜好先王雅颂之乐，而坦率地承认自己“直好世俗之乐”，也就是当时流行的“新声”。这里开始是从喜欢哪一类音乐谈起，但是孟子注意力并不在此，从谈话的方式上讲，他并不想在喜欢什么样的音乐问题上与齐宣王对话。为了达到他谈话的目的，孟子是要由此进而引出更为重要的问题，说明其“与民同乐”的观点。

孟子认为，就行乐中得到愉悦快乐的情感体验而言，今人古人都是一样的（“今之乐由古之乐”），但是，就“乐”的实施来说，行乐的结果、效应却不相同。其中有“独乐”、“少乐”、“众乐”之分。若王乐而百姓无乐，此便谓“不与民同乐”；若王乐而百姓共乐，此便谓“与民同乐”。所以，孟子是从“不与民同乐”和“与民同乐”这两种乐的实施，从侧面告诫齐宣王，要乐以天下，忧以天下。

在音乐活动中，通过群体的参与以达到不同社会阶层之间的沟通、交流，产生情感的共鸣，本身就具有审美的意义。因此，“与民同乐”的现象本身，从音乐的审美功能上讲，这里寻求的是音乐活动中，通过某种文化价值取向的认同而在沟通和交流中获得快乐的情感体验；从音乐的社会功能上讲，这里达到的是促进不同社会阶层、人群之间关系融洽、亲和。因此，“与民同乐”

不仅具有美学的意义，同时也具有社会学的意义。

从孟子“与民同乐”文化心理意识来看，他是更加强调音乐审美中的文化认同、文化共同性。因为这也是之所以能够达到“与民同乐”的心理基础。因此，孟子在审美心理上，是强调美感具有共同性，并且来源于人的感官的相同心理基础。例如他说：“口之于味也，有同嗜焉；耳之于声也，有同听焉；目之于色也，有同美焉。”（《孟子·告子上》）可以理解，孟子讲的是治天下的政治理论，因此，他必然会强调文化心理上的共同性与普遍性，而不会是强调文化上的差异性、特殊性。这与后世嵇康《声无哀乐论》以文化的差异性作为其立论的文化心理依据，是完全不同的。

第五节

庄子的音乐美学思想

庄子（约公元前 369～公元前 286）名周，字子休。战国时宋国蒙（今河南商丘东北）人。哲学家，道家学派主要代表人。作为道家巨擘，极大地发展了老子的学说。《庄子》一书，今存内篇七篇、外篇十五篇以及杂篇十一篇。其中杂有庄子以及庄子后学的言论、著述。对于内、外、杂篇中究竟何篇代表庄子本人的思想，诸家见解不一。并且，从更大范围的先秦道家思想系统的整体构成而言，诸篇思想内涵基本一致，应属同一思想体系。只是追究到一些具体的观点，则会有不同之处。特别是其中有的

篇章（如《缮性》等）对儒家仁义礼乐概念重新解释，将其糅进道家思想体系，应是庄子后学所为，难以作为庄子学派的核心论点或基本理论来看待。由于在《庄子》诸篇究竟哪些代表庄子本人思想、哪些属于庄子后学发展了的思想等问题上，学者们的意见分歧仍然较大，所以，在本文的表达方式上，除了给以特别说明的地方，一般仍从兼容的角度，以《庄子》所言为庄子学派的思想。所引述的一般论点，除了有特别说明的地方，即指庄子所言。

据《史记·老子韩非列传》述，庄子之学，“其要本归于老子之言”；“其学无所不窥”，“善属书离辞，指事类情，用剽剥儒、墨，虽当世宿学不能自解免也”，并说“其言洸洋自恣以适己”。说明在司马适撰《史记》时，庄子学派的思想已经比较复杂，夹杂有多种思想（特别是后学）的影响。从思想史的角度，其中甚至能看到秦汉道家思想的某些理论萌芽。但今人已经很难就具体的篇章和思想内容来区分《庄子》一书中何为庄子、何为庄子后学的见解，只能面对具体的资料作具体的分析。

庄子其人，虽博学而富辩才，但不附权贵，“楚威王闻庄周贤，使使厚币迎之，许以为相”。但庄子答以“我宁游戏污渎之中自快，无为有国者所羁，终身不仕，以快吾志焉”。庄子对于当世之道，深感厌恶，认为“今处昏上乱相之间”（《山木》），“无耻者富，多信者显。夫名利之大者，几在无耻而信”（《盗跖》），因而他从精神上追求逍遥自在、崇尚天地自然。所以，庄子在这样一种生存状态中形成的生活态度和精神境界，非同常人，而是“法天贵真，不拘于俗”（《庄子·渔夫》）。因此，对于当世的批判，特别是涉及到对庄子的思想是否具有解放人性、反对异化的评价时，应当看到，庄子并非是如同儒墨诸家那样，是以当世之理论批判当世之事，而是以出世的姿态来批判人世以及

入世理论。荀子批评庄子“蔽于天而不知人”（《荀子·解蔽》），就指出了其理论特征。这是我们在评价庄子理论的美学意义和社会学意义时，应当有所认识的。

1. 庄子的音乐美——“天乐”

庄子讲“法天贵真”。“法天”之“天”，就是“道”。这是庄子与老子思想一脉相承的地方。所谓“道法自然”，其理论意义有两个方面，一是以“自然而然”作为其“法自然”的内在规律（“真”），二是通过天地自然的外显而喻示“道”在其中的存在。所以，在庄子的观念中，美的存在，必定依天地自然之美的外显形态而存在，其中也体现了“道”之美。

庄子是崇尚自然素朴之美的，提出“朴素而天下莫能与之争美”（《天道》）。对于这种自然美的存在状态，庄子曾谈到，“天地有大美而不言”（《庄子·知北游》），这里一是肯定了天地自然之美是一种品格最高的美，再是说明大美是以“不言”的状态而存在，并且显示的是“道”之美。这与老子讲的“大音希声”相似。所谓“大美”之“不言”，“大音”之“希声”，都具有“道”的属性，都不为人的五官所把握。但是稍有不同的是，老子讲“希声”至少从表面上看是听觉感官无法把握的“大美”；而庄子讲的“不言”其用意义却在突出这样一层含义，即天地所内蕴的“道”之美虽然“不言”，但却是可以被有大道之人体悟的，因此，庄子的表述更体现一种体悟者的主动性。

那么，在庄子的音乐观念中，什么是具有美的属性的“不言”之天地“大音”或曰“天乐”？《庄子·天道》中曾讲到：“以虚静推于天地，通于万物，此之谓天乐。”这里，“天乐（yuè）”是以其“虚静”的状态而存在，并与天地万物相沟通。同文又说：“与人和者，谓之人乐；与天和者，谓之天乐。”这里，作为

“天乐”的存在，此“乐”字自当读“月”音；而人与天乐相和相乐之“乐（yuè）”，作为主体的内在心理情态，此“乐”字自当读为“乐（lè）”。

需要说明的是，这里讲的“天乐”之“乐”，由于上古“乐者乐也”的观念和字形字义上某种“互为存在”的特点，“乐（yuè）”、“乐（lè）”不仅同音（读为 yao），造成在理解古文献中，对某些“乐”字读音上，读“乐（yuè）”读“乐（lè）”皆可，因此，也容易造成今人译解这类古文时会产生有不同的理解。但是，无论如何，要理解庄子的音乐观，首先要承认庄子所讲“天乐（yuè）”的存在。本文对上引《天道》篇中文字之所以解为“天乐（yuè）”，是根据庄子自己对其心目中合乎“道”的属性，具有“天乐”特征的黄帝“《咸池》之乐”的理解而作的解读。

《庄子·天运》，可以说是庄子音乐观表述的最为丰富的文献。其中相当详细地记述了黄帝与北门成谈《咸池》之乐的一段对话，其中集中而系统地阐发了庄子的“天乐”观。兹摘引如下：

北门成问于黄帝曰：“帝张《咸池》之乐于洞庭之野，吾始闻之惧，复闻之怠，卒闻之而惑，荡荡默默，乃不自得。”

帝曰：“汝殆其然哉！吾奏之以人，徵之以天，行之以礼，建之以太清。夫至乐者，先应之以人事，顺之以天理，行之以五德，应之以自然，然后调理四时，太和万物^①。四时迭起，万物循生；一盛一衰，文武伦经；一清一浊，阴阳调和，流光其声，蜚虫始作，吾惊之以雷霆，其卒无尾，其始无首，一死一生，一僨一起，所常无穷，而一不可待。汝故惧也。”

“吾又奏之以阴阳之和，烛之以日月之明。其声能

短能长，能柔能刚，变化齐一，不主故常。在谷满谷，在阮满阮；涂却守神，以物为量。其声挥绰，其名高明。是故鬼神守其幽，日月星辰行其纪。吾止之于有穷，流之于无止。予欲虑之而不能知也，望之而不能见也，逐之而不能及也；傥然立于四虚之道，倚于槁梧而吟；心穷乎所欲知，目穷乎所欲见，力屈乎所欲逐，吾既不及已夫！形充空虚，及至委蛇。汝委蛇，故怠。”

“吾又奏之以无怠之声，调之以自然之命。故若混逐丛生，林乐而无形；布挥而不曳，幽昏而无声。动于无方，居于窈冥；或谓之死，或谓之生；或谓之实，或谓之荣；行流散徙，不主常声。世之疑，稽于圣人。圣也者，达于情而遂于命也。天机不张而五官皆备，无言而心悦，此之为天乐。故有焱氏为之颂曰：‘听之不闻其声，视之不见其形，充满天地，包裹六极。’汝欲听之而无接焉，而汝惑也。”

“乐也者，始于惧，惧故崇；吾又次之以怠，怠故遁；卒于惑，惑故愚。愚故道，道可载而与之俱也。”

《庄子·天运》一篇，集中反映了庄子的“天乐”观。在这段对话中，黄帝之臣北门成首先谈了对《咸池》之乐相继而得的三种不同感受，即初闻时惧然惊悚，复闻之稍悟其旨而惧然之心退息，最后知道“天乐”视之不见、听之不闻，但却仍有困惑。黄帝认为，北门成的感觉已经接近了对“天乐”的体悟（“汝殆其然哉”）。因为这种感受正与“天乐”展开过程中的三种不同层次、结构有关。

大致说来，黄帝所谈“吾奏之以人，徵之以天，行之以礼义，建之于太清”，作为第一个层次，是讲的这种天乐虽非音声之乐，但却应之于人，顺之于天，遵循天人之道，在人事、天

理、五德、太清之间建立联系。“天乐”的发展变化就如四时更替，夏盛冬衰，春文秋武那样，其清浊高低、阴阳律吕，乃至雷霆之声，盈溢于天地之间。这里讲的“天乐”，实际上就是自然之乐，“天乐”的变化，就像自然那样动静顺时，有着无穷变化。由于这种体验不待之于声色，需要在虚静幽冥而又起伏变化的内心中，于“无声处”领悟这种宏大的“天乐”，致使北门成感到惧然惊悚，故谓惧。

黄帝谈的“吾又奏之以阴阳之和，烛之以日月之明”，是为“天乐”的第二个层次。此时“天乐”的展开，已经超然于人事天理的和顺以及四时万物之上，而展现为阴阳之气的调和，与日月齐明，具有更宏大的气魄但同时却更为抽象。可以说是无处不在，无所不至。这时的“天乐”，犹若“道”之无在无不在，你想思索它却不是常人心智所能理解的，你想瞻望它却是视之不见的，你想追随它却不具形质而不能逮。所谓“心穷乎所欲知，目穷乎所欲见，力穷乎所欲逐”，是说人的心、目、力想要达到对它的把握而能力却是有限的，要去把握像“天乐”那样无限大的自然之乐，这些已经是无能为力了。这使得北门成的心境由最初的惧然惊悚，转入到顺万境而无心、离形去智、逶迤任性之境，故谓怠。

黄帝谈到“吾又奏之以无怠之声，调之以自然之命”，是为“天乐”的第三个层次。这时应之于人心的“无怠之声”，是全然具有“道”的属性的“天乐”。其存在，是“无形”、“无声”、“无方”的“道”。这时，一切春生冬死，秋实春荣、云行雨散、水流风从，都顺乎“自然而然”的天道之理。已超越死生、实荣，达到一种无差别、无冲突的境界。这种境界，可以说是虽有五官但却无法用常心去感知有声有形之物，此即所谓“不主常声”、“天机不张”。但是，识者却能在无言的状态中，于内心体

验到一种愉悦。因此，黄帝对北门成展示的，是“听之不闻其声，视之不见其形，充满天地，包裹六极”的“天乐(yuè)”，而面对这“天乐”时由内心得到的，却可以是一种具有“无言而心悦”的“天乐(lè)”。

因此，上引《天运》文字的最后一段，重释前面所谈“天乐”的三奏三听及其心理状态，从最初的未悟大和、心生悚惧（“始于惧、惧故崇”），到其后稍有领悟，惧心减退（“次之以怠，怠故遁”），再后是不惧不怠，进入无差别的“恍兮惚兮”的心境，这也就是达到了“愚”的境界。这里所谓的“愚”，即为无情无欲、绝圣弃智、大悟若愚的“愚”（“卒之于惑，惑故愚”）。这时，面对“天乐”时所达到的，是一种“无言而心悦”，或曰“天乐(lè)”的心境。有了这样的心境，也就可以说是融入了“道”的存在之中（“愚故道，道可载而与之俱也”）。这时，“天乐”的存在，也就相当于老子讲的“希声”之“大音”的存在。

2. 庄子的音乐审美观念

庄子的音乐审美态度，在《庄子》一书中，应以《天运》记黄帝与北门成谈《咸池》之乐的观念最为典型。这段文字所谈的审美对象——“天乐”，是真正能够代表和反映庄子理想中美的无声之乐，而面对“天乐”所形成的，就是“无言而心悦”的审美态度。

（1）“无言而心悦”。

这里首先要明确，“无言而心悦”，是针对“无声之乐”（即“天乐”）的体验而言。如果要追究庄子本人（而非其后学）最核心的音乐观，这应当是庄子最具本质特性的音乐思想。所谓“无言而心悦”，强调的是音乐审美中在精神上达到的一种愉悦。需要指出的是，对于庄子而言，这种愉悦，不是感官上能够获得或

把握的愉悦，而是如《天道》所说，“言以虚静推于天地，通于万物，此之谓天乐（lè）”。所以，这种愉悦，绝非具有常人理解的情感特征，而是以心的“虚静”为条件的。因此，虽然在语词的表达上，所谓“天乐（lè）”之乐（lè）和声色之乐（lè），都有愉悦、快乐之义，但是，面对无声的“天乐”和面对充满声色感性吸引力的世俗之乐，其内心所依据的，却是完全不同的。

庄子“无言而心悦”的审美态度能否真正建立，取决于“心斋”这种心理状态的是否建立。关于“心斋”的建立，《人间世》中曾记有孔子与颜回有关“心斋”的一段对话：

回曰：“敢问心斋。”

仲尼曰：“若一志，无听之以耳而听之以心，无听之以心而听之以气！听止于耳，心止于符。气也者，虚而待物者也。唯道集虚。虚者，心斋也。”

颜回曰：“回之未始得使，实自回也；得使之也，未始有回。可谓虚乎？”

夫子曰：“尽矣！……”

这里，颜回问如何达到“心斋”，孔子答为“若一志”，即专一心志。紧接着，孔子谈了如何才能拥有或达到“心斋”的方法。所谓“无听之以耳”，是因为耳作为听觉感官，只能辨听音声；“无听之以心”，是因为通常心受外物的诸种干扰、影响而用情。这里，耳之听与心之听相比，耳只是对声音清浊高低及宫商律吕以把握，属于听觉感知层；而心却缘外物而产生意愿，并作出情感反映与外在环境相合。这里实际上已触及到音乐的感知以及情感体验不同层面的音乐心理学问题。由于耳之听、心之听都直接与听声用情相关，并且也不是“心斋”的建立所需要的，与“无言而心悦”审美理想也相距甚远，因此，这些自然是要排除在“心斋”之外的。

在孔子那里，只有在“听之以气”的层面上，才能真正拥有“心斋”。从这个意义上说，心斋是人通过内省体验的方式而建立起来的，或者说是通过修炼而打扫、清理出来的一个心理空间。此与老子的“涤除玄览”的观念类似。此时的“心斋”，气无情感，“虚而待物”，不受外物的干扰和牵挂。而“气”犹若“道”那样，处于无欲望、无情感的虚空之中，就像“道”的存在方式那样。此正所谓“唯道集虚。虚者，心斋也”。

颜回受到孔子的启发之后，通过这方面曾经历过的内省体验甚至修炼，进而表达自己的认识：原来未拥有“心斋”时，感觉到有自身；当自己“虚而待物”、做到物我两忘后，觉得未曾有自身。由此看来，所谓“心斋”，首先就是心不要受耳目感官的牵挂、干扰，然后达到摆脱物欲、好恶束缚的“坐忘”境界。所谓“坐忘”，庄子学派称“堕肢体、黜聪明，离形去知。同于大通，此谓坐忘”（《大宗师》）。这种状态，是一种不计较任何功利实用目的，可称为“绝圣弃智”的精神状态。这种精神状态和审美过程中内省式的心理体验相通处在于，如果将此投放到审美过程中去，就能超越外物和对象的束缚，在审美的观照中产生一种自由无碍的精神体验。这种重视精神体验的审美倾向，也是庄子美学思想之所以能在后世产生较大影响的主要原因。

(2) “无声之中，独闻和焉”。

“无声之中，独闻和焉”，是庄子道家音乐美学思想中独有的音乐谐和观。其语出自《天地》：

夫道，渊乎其居也，濇乎其清也。金石不得无以鸣。故金石有声，不考不鸣。……故形非道不生，生非德不明。……视乎冥冥，听乎无声。冥冥之中，独见晓焉；无声之中，独闻和焉。

在这段话中，前面是以渊水、金石来比喻，“道”的存在也

是有其外显形象的，就像通过渊水的清澈，可以知渊潭之深；通过金石的考击，可以知其蕴含宫商那样，“道”的存在，可以由有形、有声，而知其无形、无声。这样的比喻，在老、庄对“道”的论述中是常见的。

其中所谓“形非道不生，生非德不明”，主要是就人而言，讲“道”能给人以生命（其中亦含“道”生自然万物之理），而“德”则能够使人有智慧（在庄子那里是指有“道”的智慧）。若再引申开去，就像“道”可以生万物那样，“道”可以通过自然物而显示出来。例如庄子所谓“天地有大美而不言”（《知北游》），就是讲的天地自然之“大美”正是“道”的显现，此可谓“不言”而“言”。

因此，对于如何能在可视、可听的世界中去把握“道”的存在，在庄子那里，则需要首先超越那些可视、可听外在物象的局限。这种由抽象的理念出发去把握具象世界的思维方式，也是作为哲学家的庄子自然具有的思维方式。在庄子那里，由于“道”是最本质的存在，只有把握住了“道”，才能把握万物。所以，对于人感知世界万物的两个最重要的器官（视觉、听觉）来说，需要的不是看、也不是听的感性体验，而是要依靠精神的内省，“视乎冥冥，听乎无声”。只有在“冥冥之中，独见晓焉；无声之中，独闻和焉”，才是真正把握住了“道”。“冥冥”、“无声”虽然可以说是“空中无色”，但却象征着“道”的玄奥。并且，在庄子那里，无论是众生万象，还是谐韵八音，都是由“道”而生。如果能从“冥冥”中“独见晓焉”，从“无声”中“独闻和焉”，就意味着真正把握住了“道”的存在。

从音乐审美的角度讲，就像《天运》中所讲述的，对《咸池》这类“天乐（yuè）”的把握，可以达到“天乐（lè）”的心境那样，这里讲的对“无声之中”（无声之乐）的“和”的把握，

也可以是一种“天和”的心境。在庄子那里，快乐与和谐的审美心境，都是“心斋”中的心境，是以对“道”的体验方式而存在的。据此，“无声之中，独闻和焉”，也可以说是庄子对心目中最美的音乐——“天乐”所持有的审美态度。

(3) 音乐的批评——以“无声之乐”为审美评价标准。

基于其审美价值观以及对所处社会的不满，在对待和评价当时的社会音乐生活方面，庄子的认识不仅具有现实的针对性，并且具有相当激烈的批判态度。庄子的音乐批评在价值评价观念上，本质上是以具有“道”的属性的“天乐”（无声之乐）作为他心目中美音乐的评价标准。而世俗娱乐之乐、礼乐教化之乐，是其批评的主要对象。

庄子的音乐批评，主要是针对两个方面，其一是对世俗社会中的声色娱乐。例如他对当时社会上，尤其是贵族阶层纵情于声色享乐、满足于私欲快感的音乐生活现状，极为反感。庄子曾谈到，“今富人，耳营钟鼓管箫之声，口嗜于刍豢醪醴之味，以感其意，遗忘其业，可谓乱矣”（《盗跖》），认为这些只是寻求感官上的享受而缺乏精神上的体验，故取完全否定的态度。这方面，与墨子提出“非乐”理论时，仍然承认那些钟、鼓、琴、瑟之声以及刻镂、文章之色能使人快乐、让人感受到美不同，庄子的批评，由于有一个“无声之乐”的审美标准，因此，他对世俗娱乐之乐的评价，基本上是持批判、否定的态度。

其二是对礼乐活动持否定或批判态度。如“多于聪者，乱五声，淫六律，金石丝竹黄钟大吕之声，非乎？而师旷是已”（《骈拇》）；“且夫失性有五：一曰五色乱目，使目不明；二曰五声乱耳，使耳不聪……”（《天地》），如此等等，自然令人想到老子讲的“五音令人耳聋”之类的话。文中讲到的师旷，是晋国很有地位的乐师，具有很高的音乐修养。师旷所从事的音乐活动，基本

上属于礼乐活动的范围。所谓“五声”、“六律”以及“黄钟大吕之声”，也都是“乐”之声律。这里虽然只是针对声律而言，但是批评本身却涉及整个礼乐活动。此外，这里讲到的“五声”，在当时也是偏向于保守的礼乐活动中所遵循的用音规范，与“繁手淫声”的世俗之乐是不同的。因此，他对于礼乐教化之乐，亦持批判、否定的态度。

由于庄子所推崇的美的音乐，是具有“道”的属性，与“道”同在的天地自然之乐。所以，他的审美评价标准，也是以此为据。《齐物论》中曾谈到“昭氏鼓琴”的成与亏的问题。其中讲到：

是非之彰也，道之所以亏也。道之所以亏，爱之所以成。果且有成与亏乎哉？果且无成与亏乎哉？有成与亏，故昭氏之鼓琴也；无成与亏，故昭氏之不鼓琴也。

在这段话中，庄子认为人世中的是非，皆为流俗之情；无是无非，才为通达之见。所以，“道”亏则情有所偏，爱有所成。相比之下，“道”的存在，是无亏无损，无增无减。由此再来理解昭文这位善琴者的“成与亏”，一是从“道之所以亏，爱之所以成”的角度理解，既然昭氏于琴，有喜好之情，爱有所成，则“道”必有亏损；二是从“彰声而声遗，不彰声而声全”（郭象注）的角度，认为只要是鼓琴，就必有“声遗”的遗憾。总之，在庄子的思想中，有所成必有所亏，惟有具有“道”的属性的无声之乐，才无所谓成也无所谓亏。昭文鼓琴之成与亏的道理也在于此。

（4）中纯实而返乎情——“有声之乐”的音乐审美特征。

本节开始时已经讲到，《庄子》一书多篇，其中有不少篇章出自庄子后学之手。本文以为，《庄子》中有许多用道家思想对儒家的仁义礼乐作全新解释并将其纳入道家体系的思想，特别是

在对待有声之乐与无声之乐的关系上，虽然仍然是以“无声之乐”为本源，但对于礼乐这类有声之乐，已不是作一般的否定，而是或转用礼乐概念，将其纳入其道家音乐思想体系之中；或承认清静恬淡、情有所动的有声之乐，同样可以具有“道”的精神内涵。这些思想，可以认为是庄子后学对庄子学说的发展，在某种程度上克服了荀子批评的“蔽于天而不知人”的缺点，使道家学说适应时代发展的需要。事实上，我们在后来的秦汉道家思想体系中，可以看到这种思想的发展是更加体系化了。这种转变，应当说在先秦道家、特别是庄子学派的思想中就已经开始了。

第六节

荀子的音乐美学思想

荀子（约公元前 325～公元前 238）名况，字卿，战国末赵国人。战国晚期思想家、教育家。荀子 15 岁时就已游学于齐国稷下学宫。公元前 279 年齐襄王重新在稷下招待学士，荀子已是当时资格最老的学界领袖，故曾“三为祭酒”，为学宫之长。《荀子》各篇，对先秦各家各派的思想，都进行了批判和总结。《荀子》32 篇，大部分为荀子所作，其中亦有数篇为门人弟子所记。据《史记·孟荀列传》记荀子“推儒墨道德之行事兴坏，序列数万言而卒”的记录，说明《荀子》是荀子晚年为总结自己在百家争鸣中的学术思想而撰写的著作。与认识其音乐思想相关，其中《天论》集中阐发其唯物论自然观；《解蔽》、《正名》阐述其认识

论、逻辑思想和思想方法；《性恶》阐述其人性论思想；《劝学》、《修身》论及教育思想；《王制》、《王霸》、《富国》各篇阐述其社会政治理想。在礼乐思想方面，《礼论》论述了对礼的认识，《乐论》专述其音乐理论。就《乐论》通篇所论而言，该文可视为目前所知成书年代最早的先秦音乐美学专著。《荀子》诸篇中，除《乐论》专论音乐，其他如《富国》、《王霸》、《性恶》、《正论》、《天论》等篇亦有不少言论反映荀子的音乐思想，也都是研究和了解荀子音乐思想的依据。就像《荀子》一书对两汉的学术思想曾有很大的影响那样，他的音乐美学论著《乐论》，也对后世的音乐美学思想，例如成书于汉代的《礼记·乐记》，亦产生有重要影响。

1. 性恶论：推崇礼乐教化的认识基础

就荀子的哲学思想而言，其中的人性论，构成其礼乐教化思想的认识基础。与孟子的性善论不同，荀子是从性恶论的方向，发展了儒家伦理学和教育学思想。

荀子首先在其哲学自然观上，针对传统关于天人关系的认识，明确提出“明于天人之分”，将自然与社会区分开来，否认天有意志，认为“天行有常，不为尧存，不为桀亡”（《天论》），将社会治乱的主要着眼点拉回到人和社会所存在问题上来。他强调的“制天命而用之”，真正肯定了人的主体性和主观能动性。其次，荀子在其人性论上，还提出了“性”、“伪”的区分，指出“人之性恶，其善者伪也”（《性恶》），“不可学、不可事而在天者谓之性，可学而能、可事而成之在人者谓之伪”（《天论》），“性者，本始材朴也；伪者，文理隆盛也。无性则伪之无所加，无伪则性不能自美。性、伪合，然后成圣人之名、一天下之功于是就也”（《礼论》）。因此，在“性”、“伪”的关系上，荀子是主张对

人性(恶)加以改造,以后天的社会道德规范(“伪”),改造人与生俱来、充满欲求的恶的自然本性(“性”)。荀子认为,在一种长期的修为中,人人都可以改造为圣人(如“涂之人可以为禹”《性恶》)。根据荀子的性恶论,无论圣贤、君子,其本性都是恶的,都必须经过后天的教育、改造、陶冶和磨练,才能成为圣贤、君子。所以说,“化师法、积文学、道礼义则为君子,纵性情、安恣睢而违礼义则为小人”(《性恶》)。因此,荀子的人性论,实际上也是一种教育论。

荀子不仅在天人关系上摆脱了传统天命论的影响,突出强调了人的主观能动性,并且在有关人性,教育的“性”、“伪”问题上,同样也强调了人的主观能动性。这样的思想,是积极适应充满变革的时代需要的。

2. 以道制欲、美善相乐: 乐的美育功能

荀子的性恶论认为人的自然本能和欲望,与伦常道德是相对立的。对于人的包括喜好声色在内的各种欲望,是需要用道德的力量加以约束和节制的。并且,对于人的听觉、视觉、味觉等方面的感官欲望,荀子将其起因归为人之“情”的自然本能。例如他说:

目好色,耳好听,口好味,心好利,骨体肤理好愉佚,是皆生于人之性情者也。感而自然,不待事而后生之者也。(《性恶》)

又说:

夫人之情,目欲綦色,耳欲綦声,口欲綦味,鼻欲綦臭,心欲綦佚。此五綦者,人情之所必不免也。(《王霸》)

荀子在谈音乐时,也讲到“夫乐者,乐也。人情之所必不免

也”(《乐论》)。因此,“情”在这里,几乎就是人的欲望,也就是性之恶的直接体现。就像他在《性恶》中讲的:

生而有耳目之欲,有好声色焉,顺是,故淫乱生而礼义文理亡焉。然则从人之性,顺人之情,必出于争夺,合于犯分乱理而归于暴。故必将有师法之化、礼义之道,然后出于辞让、合于文理而归于治。用此观之,然则人之性恶矣,其善者伪也。

那么,在荀子那里,如果对这种情性之欲不加以引导和节制,性恶之“情”所乐以接受的是什么样的音乐?对此,《乐论》中提到的有“乐姚冶以险,则民流鄙贱矣”、“姚冶之容,郑卫之音,使人之心淫”、“凡奸声感人而逆气应之,逆气成象而乱生焉”等。对于这样的音乐,根据荀子“贵礼乐而贱邪音”的审美价值取向,自然属于被排斥的对象。

与强调人后天的教育、改造的人性论思想相关,荀子在礼乐教育方面,是要通过具有道德教化功能的音乐活动,来达到乐教的目的。但是,荀子并非只一般地对“善”的合目的的追求,提倡礼乐教育,强调道德教化的作用,而是同时也充分考虑到了如何在乐教的实施过程中,使之合乎教育的、艺术的规律(“真”)。对此,荀子在其《乐论》中是有完整的思考和论述的,其中讲到:

夫乐者,乐也,人情之所必不免也。故人不能无乐,乐则必发于声音,形于动静。而人之道,声音、动静,性术之变尽是矣。故人不能不乐,乐则不能无形,形而不为道则不能不乱。先王恶其乱也,故制雅、颂之声以道之,使其声足以乐而不流,使其文足以辨而不谥,使其曲直、繁省、廉肉、节奏足以感动人之善心,使夫邪污之气无由得接焉。是先王立乐之方也。

这里可以看出，荀子首先是充分地肯定了音乐中快乐情感的表达，快乐作为人之情性，其产生和表达，都是人所必然具有的，是必不可免的。所以，荀子肯定了音乐是人之快乐情感的真实表达和体验，并非是不讲“真”，而是肯定了“真情”的存在。另外，从“真”所具有的合规律性来讲，荀子仍然强调即使是雅颂之声，也仍然要“使其曲直、繁省、廉肉、节奏足以感动人之善心”，只是认为音乐的表现情感的表现和曲调形态的构成上，应当具有“乐而不流”、“辨而不谄”（也就是“和”）的美学品格，实际上仍然是要求乐曲的构成、表达和体验，要合乎能够感动人心的客观规律。以上两点，反映的就是音乐表现和审美中“真”合规律的实现。

当然，作为其审美价值取向的体现，荀子要求音乐的表现不仅应当有“道”（是为“德”的体现），并且，最终是要能够“感动人之善心”，这是其“善”的价值取向的合目的的体现。而“真”的合规律性与“善”的合目的的性的实现，便构成“美”的事物的存在。关于此，《乐论》中有一段经常被人引用的话：

君子以钟鼓道志，以琴瑟乐心。动以千戚，饰以羽旄，从以磬管。故其清明象天，其广大象地，其俯仰周旋有似于四时。故乐行而志清，礼修而行成，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁，美善相乐。故曰：乐者乐也，君子乐得其道，小人乐得其欲。以道制欲，则乐而不乱；以欲忘道，则惑而不乐。故乐者，所以道乐也。金石丝竹，所以道德也。乐行而民乡方矣。

荀子在这段话中，谈到了他在乐的演奏中所体验到的“其清明象天，其广大象地”的审美意境，其中不仅谈到礼乐的相辅相成，听觉上的情绪体验，乐的社会功能的实现，以及审美中在对乐的表现形式（“美”）和乐的思想内容（“善”）的体验中，最

终获得的“乐”的审美情感。而这些，正是通过“乐得其道”、“以道制欲”的审美态度、追求而达到的。最终，荀子肯定了乐的活动中快乐情感的获得以及对“德”的体现。这段话描写的正是荀子“乐”的审美理想。当然，荀子所论之“乐”，并非是一般意义上的音乐，更不是“郑卫之音”、“奸声”，而是“雅颂之声”。所以，荀子的音乐美学思想，准确地讲，应当是雅乐美学思想。

在荀子那里，“乐”还具有移风易俗的社会美育功能。在他看来，“乐”是应当渗透到所有社会活动中去的，所以他在《乐论》中说：“故乐者，天下之大齐也，中和之纪也。”关于“乐”的这种功能，荀子曾这样描写到：

故乐在宗庙之中，君臣、上下同听之，则莫不和敬；闺门之内，父子、兄弟同听之，则莫不和亲；乡里族长之中，长少同听之，则莫不和顺。故乐者，审一以定和者也，比物以饰节者也，合奏以成文者也；足以率一道，足以治万变。是先王立乐之术也，而墨子非之，奈何！

这里讲的“率一道”、“治万变”，就是讲“乐”的社会功能，在于统一人的行动，使人际群体关系达到“和敬”、“和亲”、“和顺”。由于“乐”本身就是一种艺术化的生活行为，所以其功能也是具有“美育”性质的。如果将上下文合在一起，再来理解“审一以定和”的含义，就不难理解，这里的“定和”，正是通过“乐”的活动而达到的“和”（分别呈现为“和敬”、“和亲”、“和顺”的情感状态），而这种“和”的情感状态，都是通过“乐”的活动和对“乐”的体验而于心中产生的。这里的“一”，合理地讲，应是“率一道”之“一”，即人人参与、并皆获得“和”的情感体验的“乐”的活动。今人有据清孙希旦《礼记集解》，

将“一”理解为五声音阶生成过程中作为始发律的中声（宫声）^②，虽然可为一说，但在理解上首先是脱离了上下文义之间的联系，也未能切实理解荀子这段文字的真意。从乐学思想的发展来看，虽然“五声”生律之“和”，与“中声”相关，但荀子此段文字讲的并非是五声音阶的生成，故此解未合其意。而记录春秋诸事的《左传·昭公元年》谈“先王之乐所以节百事”时，所讲的“中声以降，五降之后不容弹矣”，是公元前541年的事。与战国末期荀子晚年著书的年代，相差约三百年。从荀子的著述中看，“中声”的问题实际上是被淡化了的，已经不是荀子关心的焦点。所以，用比荀子早三百年的观念来解释荀子的思想，其理解相去甚远。

3. 心有微知：强调心智作用的音乐心理学思想

荀子是先秦诸子中，在音乐审美心理领域有较深入探讨的思想家。与他的音乐审美心理学思想有关，在形神观上，荀子第一次明确提出“形具而神生”的唯物主义一元论命题。他具体指明，形可以分为“天官”和“天君”两种专司心理的器官。就“天情”（指好恶、喜怒、哀乐等情感）的形成讲，必须依靠这两类心理器官从感性与理性上把握之。所谓“形具而神生，好恶、喜怒、哀乐藏焉，夫是之谓天情”。这里的“天情”，指建立在人的自然生理心理基础上的情感活动。“天情”的获得，首先要“缘天官”，即依靠人的耳、目、鼻、口等感觉器官（“天官”）与外物的接触，产生人的听觉、视觉、嗅觉、味觉等感觉。其次，人的情感、意志、记忆、注意等，都要受到心（“天君”）的支配。在心物观上，他提出的唯物命题是“精合感应”，据梁启雄《荀子简释》中《正名篇》注，“精合，指精神和事物相接。感应，指事物感人而人应接它”。意为心理乃是外物的刺激所引起

的人对它的反应。这方面，荀子认为，对外界事物感受认识的深化，要依靠“心”的作用。他说：“心居中虚，以治五官，夫是之天君。”（《天论》）由此突出了“心”在人的认识过程中的统帅作用。在荀子的认识中，人的耳、目、口、鼻等生理器官及其功能，是人的精神现象得以产生和存在的物质基础。

这些具心理学意义的重要认识反映到荀子的音乐审美观上，便是看到了“声音清浊，调竽奇声，以耳异”，而“喜、怒、哀、乐、爱、恶、欲，以心异”。这里已涉及到对音乐审美情感心理中的感性认识与理性认识两个不同层次的区分。即是说，音声的清浊高低与乐器是否合律，是由感官的心理感知直接把握的；而“喜、怒、哀、乐、爱、恶、欲”等情感的体验，则是由“心”来把握的，其中已暗含着人的情感的产生，与其心智上的认知态度是相关的认识。荀子认为，在视觉与听觉的感知上，心起了主要作用，所谓“心有征知，征知，则缘耳而知声也，缘目而知形也，然后征知必将待天官之当薄其类然后可也”（《荀子·正名》）。在这里，对声、形的感知必须有心的参加，通过心的“征知”，人才能“缘耳知声”、“缘目知形”，如果没有心的“征知”能力，心不参加到“天官之当薄其类”的心理体验过程中去，便会缘耳目而不知声形。甚至“白黑在前而目不见，雷鼓在侧而耳不闻”（《荀子·解蔽》）。

荀子强调了在审美情感的心理体验中，心是居于主要地位的。审美情感的把握是与音声高低与音律的调适不同的。这里已包含了人在接触外界事物产生各类情感时，理性判断和认知态度在其中起重要作用的认识。同时给人以这样的启示，单凭人的五官感觉，并不能解释音乐感知中的复杂现象。例如荀子甚至以“心忧恐，则口衔刍豢而不知其味，耳听钟鼓而不知其声，目视黼黻而不知其状”（《荀子·正名》）为例，强调了审美主体的内心

情感与心理状态在审美感知中，可以起主导作用。这也同他认为在审美观照中必须保持“虚一而静”（《荀子·解蔽》）这样一种高度专注的心理状态的主张有关。

第七节

《吕氏春秋》的音乐美学思想

《吕氏春秋》（又名《吕览》），是战国末期的政治家、思想家秦相吕不韦（？～公元前235）主持编纂的一本重要著作。《吕氏春秋》虽不是吕不韦撰写的，但是由于此书是他主编，而《序文》中也冠以“文信侯曰”之语，至少表明此书代表了他或他所认可的思想。《吕氏春秋》被认为是一部杂家的著作，但是这“杂家”之说，也并非只是“兼儒墨、合名法”而没有自己的见解。应当说，《吕氏春秋》的见解恰恰就在对诸家学说的综合之中。若以此为“杂家”之说，只是对各家学说有所汲取，而看不到综合诸说后已经形成某一学派的见解，恐怕是对此书的成书背景与成书的目的缺乏一定的了解。

从思想史上看，中国战国时期学术界之所以会出现“百家争鸣”局面，同当时在社会政治、经济领域发生的变革密切相关。同样，也正是战国末期政治形势的变化，特别是重归一统的大趋势，使诸家思想在新的历史条件下，开始趋向互补融合。而吕不韦因其政治地位，自觉地承担了自己的任务并付诸编撰的行动，使得《吕氏春秋》在思想史上具有独特的历史地位。如果将这种

历史性转变放到更大的历史范围来看，可以认为，由战国末至汉初，中国有两次思想领域的历史性转变，最初是以《吕氏春秋》与《淮南子》为代表的秦汉道家思想体系的形成（汉初的黄老学说亦包括在内），继而是汉武帝“独尊儒术”后的汉代儒家思想体系，这两者都是吸收诸家学说、进行历史性总结而形成的新的思想体系。

从政治上讲，吕不韦任秦国相邦（即相国。汉时讳“邦”，改为“国”）十多年间，积极推进了秦国对六国的统一战争，为秦始皇最终统一中国奠定了基础。与政治上的要求一统相适应，在思想领域，吕不韦于任相邦期间主持编纂《吕氏春秋》，其目的，就是要为顺应天下一统的大势从思想理论上作准备。

《吕氏春秋·序意》中明言：“良人请问十二纪，文信侯曰，尝得黄帝之所以海颡项矣。爰有大圜在上，大矩在下，汝能法之，为民父母。盖闻古之清世，是法天地。凡十二纪者，所以纪治乱存亡也，所以知寿夭吉凶也。上揆之天，下验之地，中审之人。若此则是非可不可无所遁矣。”这段话表明，其编书的目的，就是要像黄帝教诲颡项那样，要统治者照书中所讲的去做，并以此作为思想准则。

与考察音乐思想有关，《吕氏春秋》的论乐思维模式，也是建立在这“十二纪”基础上的。“十二纪”也并非只是与十二月、十二律有对应关系，其中还包括与古代纪年法相关的十二辰、十二次的内容，并与五行、五音、五色等观念相结合，构成一个完整的宇宙模式。五音、十二律以及相应的音乐活动，都是处于这样一个宇宙模式之中而发挥自己的作用。讲“十二纪”，就必然要讲历法，《吕氏春秋》“十二纪”所依据的是什么历法？这一点，将上引《序意》中“尝得黄帝之所以海颡项矣”之语，与《序意》中直接表明该书成书年代的“维秦八年，岁在涪滩”一

语接合起来看，已经间接透露《吕氏春秋》在表述上是以颛顼历纪年法（而非之前的战国岁星纪年法）为依据的历史信息。这也是解决《吕氏春秋》成书年代问题一个文献上的依据或线索^③。

《吕氏春秋》全书分十二纪、八览、六论而以纪为主干。在其编纂体例上，专论音乐的篇章，都集中在“十二纪”中。并在其体例形式上，以阴阳家的《月令》为章法或者说形式。每月附文4篇；其中专论音乐的，《仲夏纪》中有《大乐》、《侈乐》、《适音》、《古乐》4篇；《季夏纪》中有《音律》、《音初》、《制乐》、《明礼》4篇。其他“十二纪”每纪的篇首以及《孟春纪》的《本生》、《重己》、《贵公》，《仲春纪》中的《贵生》、《情欲》等篇，也论及音乐。

1. 音乐的产生与《吕氏春秋》的天道自然观

在《吕氏春秋》中，有关其天道自然观的文字，在《大乐》这篇论乐篇章中有集中反映，这也说明其音乐思想与哲学思想的紧密关系。《大乐》中这样说到：

乐之所由来者远矣：生于度量，本于太一。太一出两仪，两仪出阴阳。阴阳变化，一上一下，合而成章。浑浑沌沌，离则复合，合则复离，是谓天常。天地车轮，终则复始，极则复反，莫不咸当。日月星辰，或疾或徐；日月不同，以尽其行。四时代兴，或暑或寒，或短或长，或柔或刚。万物所出，造于太一，化于阴阳。萌芽始震，凝滞以形；形体有虚，莫不有声。声出于和，和出于适。先王定乐，由此而生。

谈到天道自然观，首先要回答的就是，在《吕氏春秋》中，“天”是一种有意志的主宰，还是自然的存在？这也是先秦哲学思想研究的中心问题。以上的文字表明，在《吕氏春秋》的宇宙

观或者说是哲学思想中，宇宙的所有事物，都出于“太一”。而“太一”就是“道”的存在，亦即《大乐》中所说：“道也者，视之不见、听之不闻，不可为状。……不可为形，不可为名。强为之，谓之太一。”又据《内业》所说：“凡道，无根无茎，无叶无荣，万物以生，万物以成，命之曰道”；“凡物之精，此则为生。下生五谷，上为列星，流于天地之间。”再据《数尽》所说：“精气之集，必有人也。集于羽鸟，与为飞扬。集于走兽，与为流行……”可知《吕氏春秋》讲的“道”，就是充满于天地的“精气”。这里，《吕氏春秋》基本上是吸收了先秦宋尹学派以“精气”为万物本原，万物皆由“道”派生而来的朴素唯物论思想。

所以，《吕氏春秋》在谈音乐的起源时，所持的是一种朴素唯物论的天道自然观。只是其中的论述，基本上属于直观的感受。但是，重要的是，其中说明了事物的发生和运动，遵循的是一种合乎天道的规律（如“天常”）。其目的，无非是想从论证天道自然的规律，进而论证人事社会的生存、发展乃至音乐的产生，应是遵循着一定的规律的。

与其音乐思想相关，需要指出的是，《大乐》从天道自然的角度讲音乐的产生，首先是从“声”（音声）的角度来讲，这是“先王定乐”的基础。所以在“形体有虚，莫不有声”一句之后，紧接着的是“声出于和，和出于适。先王定乐，由此而生”。因此，《吕氏春秋》在讲到音乐形成的时候，首先注意的是音声、音律（即音乐形态）的形成以及遵循的规律和原则。在《大乐》中，就音乐问题而提出的“和”、“适”的概念，在《吕氏春秋》的论乐思想中，可以说是最具核心意义的音乐美学概念，其他一些概念（如“乐”、“哀”）虽重要，但仍是从属概念。这是需要先指出的。

以往研究中，对“声出于和”的“和”，多理解为和谐。但

是从先秦哲学史上的“和”“同”之辩以及“和而不同”的思想来看,“和”代表着事物的差别、对立而又统一的关系。在《大乐》谈“乐之所由来”的文字中,就“声”的由来讲,是相生而成,亦如《大乐》所言“万物所出”,是“阴阳变化,一上一下,合而成章”。所以,“声”的生成,就如十二律之音声,也是基于两音的关系“一上一下”相生而成那样,它生成于事物的关系及其变化之中,所以,“声出于和”之“和”,应从构成音声谐和的关系而不是谐和自身来理解^④。“和出于适”的“适”,也不只是仅从现象上表示“恰好”、“适合”,而是进一步讲“和”的构成的条件,即所以能够构成音声谐和关系的条件——合乎某种自然法则和规律。

简约地讲,“声出于和”的“和”,指的是构成音声相生所具有的一种关系(是人创造的“声”而非自然之“声”);“和出于适”的“适”,则指的是之所以能构成音声相生关系的法则和规律。从《吕氏春秋》音乐美学思想的理论体系来讲,这两个概念都已摆脱了原有概念使用上的直观性,将音乐构成的“和”、“适”现象提高到理论思维的高度来认识。因此,这两个概念都是从探索事物的内在法则和规律的角度而设定的,其中反映的是先秦音乐美学思想中的理性精神。因此,在此基础上产生的先王之乐(“先王之乐,由此而生”),或者说《吕氏春秋》所提倡的美的音乐,正是一种必须遵循、并且合乎自然规律或者说天地法则的音乐。而“和”、“适”就是与此相关的理论范型,这也是《吕氏春秋》为何要在天道自然观的框架里来谈“乐之所由来”的根本原因所在。

就《吕氏春秋》这样一种音乐观来讲,虽然它在“声”的产生和“定乐”的原则上,强调了对某种自然规律的遵循,但是,能否说这种音乐观只是看到了音乐来自于自然、取决于自然,带

有消极、被动、保守的成分，而没有人所特有的创造性、主体性或者主动选择性？实际上，在《吕氏春秋》的音乐观念中，“声”的自然之和的具体体现，就是音律之和。而音律之和，既与天地之气相应，有其自然存在的规律可循（即“生于度量，本于太一”），并且同时也是掌握了这种规律的人的所为。

《音律》篇中对十二律生成法则，即“三分损益法”的记录，就表明了这一点。在这段文字记录中，人对十二律生成规律，也就是对构成音乐谐和美的法则掌握的意义，要远远大于将十二月与十二律相对应这一认识上的形式外壳的意义。更何况，我们今天对音律谐和美的掌握，也仍然不能违背自然数理规律。因此，在当时的科学认识水准下，“天地之风气正，则十二律定矣”（《音律》）的思想，并不完全构成对人掌握音律谐和美的主动性的否定。

由以上分析可知，《吕氏春秋》从音乐产生的角度所谈的“和”、“适”，基本上反映的是对音乐美的存在规律或者说是自然法则的认识。如果说，“和”的存在，代表的是构成谐和音声应具有特定关系，其最终结果与人的听觉感知上的验证直接有关，那么，“适”的存在，则代表的是之所以能构成音声谐和关系的规律和法则。这个规律和法则，在《适音》篇中被称为“衷”。它与“适”一样，都有“正”之意（“何谓适？衷，音之适也”；“何为衷？……衷也者，适也”。）尤其是音声、音律之“适”，就更具有“度量”上“正”、“恰好”的含义。所以，结合对《吕氏春秋》天道自然观的认识，我们可以看到，其从论述音乐产生的一开始，就已经注意到对规律的把握。因此，《吕氏春秋》从本原的角度探求音乐美的存在的客观规律，从更具思辨性的角度提出“和”、“适”的不同概念及其相互关系，不仅具有独特的理论意义，并构成其音乐美学思想特色的一个重要方面。

2. 《吕氏春秋》音乐思想的人性论及心理学认识基础

“和”、“适”作为《吕氏春秋》音乐思想中的重要概念，除了前面所说的它们与天道自然观的关系之外，其音乐思想的人性论及其心理学的认识基础是什么？这是了解《吕氏春秋》音乐美学思想不能不触及到的问题。

我们可以看到，《大乐》在据其天道自然观讲“乐之所由来”遵循一定的规律，以及“先王定乐，由此而生”之后，紧接着就说：

成乐有具，必节嗜欲。嗜欲不辟，乐乃可务。务乐有术，必由乎出。平出于公，公出于道。故惟得道之人其可与言乐乎！

这里非常鲜明地提出，制乐必定要节制人的欲望，只有欲望不邪恶了，才能作乐。然而作乐有一定的方法，首先心要平和，“心必和平然后乐”（《适音》），平和之心，出于公正之理^⑤。但是，与其人性论思想有关，《吕氏春秋》并不一般地排斥欲望，而是在相当程度上肯定的人的欲望存在的合理性。《大乐》中说：

天使人有欲，人弗得不求；天使人有恶，人弗得不辟。欲与恶，所受于天也，人不得与焉——不可变，不可易。

据此，人有欲望，也是合乎天理的。在《适音》中，还专门讲到“四欲”（欲寿、欲安、欲荣、欲逸）的合理性。今人通常批评的“欲逸而恶劳”，在此中却是认可的、合乎天理的人性。由此可以看到，《吕氏春秋》并非一般地要节制人的欲望，它要节制的，只是没有节制的“嗜欲”。

在音乐心理上，《吕氏春秋》认为在音乐听觉审美上，也要遵循规律。遵循什么规律？就是“适”的规律。在这里，《吕氏春秋》在认识上从人性论转向心理学，从音乐审美听觉心理的角

度，谈“适音”之理。《适音》中说：

夫音亦有适：太钜则志荡，以荡听钜，则耳不容，不容则横塞，横塞则振；太小则志嫌，以嫌听小，则耳不充，不充则不詹，不詹则窳；太清则志危，以危听清，则耳谿极，谿极则不鉴，不鉴则竭；太浊则志下，以下听浊，则耳不收，不收则不抟，不抟则怒。故太钜、太小、太清、太浊，皆非适也。何谓适？衷，音之适也。何谓衷？大不出钧，重不过石，小大轻重之衷也；黄钟之宫，音之本也，清浊之衷也。衷也者，适也。以适听适，则和矣。

在这段文字中，《吕氏春秋》在“和”、“适”概念外，又提出一个“衷”的概念，并以“衷”、“适”互训。这里仍然讲的是要符合规律，在听音的过程中，也就是要合乎听的心理规律。并且，听的审美，也与人在音乐审美中的情感态度相关。所谓“以适听适”，就是讲的音乐听觉审美中的心声关系，即以“心”之“适”应乎“音”之“适”，两者相互应和，合乎人的听觉审美规律了，才能达到“和”。而这一思想，在其文字表述中，我们可以看到《国语·周语》中所记单穆公、伶州鸠关于心声关系的“平和”音乐观念的影响。可见，《吕氏春秋》强调了音乐审美上要有所选择，而这种选择，不仅有音乐审美听觉心理上的依据，并且也是有规律可循的。

《吕氏春秋》对音乐审美中的特殊规律和现象，也有一定的认识，这些集中反映在《适音》关于心声关系的认识上。《适音》中说：“耳之情欲声，心不乐论，五音在前弗听；目之情欲色，心弗乐，五色在前弗视……欲之者，耳、目、鼻、口也；乐之弗乐者，心也。”这里，“心”在音乐审美的心声关系中，具有主导和统领的作用；甚至可以反过来制约五官的感知。因此，根据这

样的认识，文中才会提出“故乐之务，在于和心”的思想，这同样是强调了“心”的主导作用。这类认识，在中国音乐美学史上可以视为“声无哀乐论”音乐美学思想的先源。

《吕氏春秋》还提出，音乐审美中对“适”的规律的掌握，与“性养”有关。这反映了先秦道家“养生”、“贵生”的思想传统。但是在这里，“适”的概念，并非能仅仅理解为“快适、愉悦”，就像前面讲到的，“适”仍然代表的是一种规律或法则，和谐、快适只是遵从规律后得到的结果。在《吕氏春秋》的认识中，音乐能够养生，也是对规律的遵从。《侈乐》篇开首就讲到：“人莫不以其生生，而不知其所以生；人莫不以其知知，而不知其所以知。知其所以知，之谓知道；不知其所以知，之谓弃宝。”而要“知其所以生”、“知其所以知”，就是要认识规律。这规律就是要“知乐之情”。在列举了历史上以及当世之人作“侈乐”的许多“失乐之情”的事例之后，文中才从“性养”的角度谈到：

乐之有情，譬之若肌肤，形体之有情性也。有情性，则必有性养矣。寒、温、劳、逸、饥、饱，此六者，非适也。凡养也者，瞻非适，而以之适者也。能以久处而其适，则生长矣。生也者，其身固静，感而后知。或使之也，遂而不返，制乎嗜欲；制乎嗜欲，则必失其天矣。

这里讲的“适”，实际上也就是对“道”的存在规律的遵从。“道”在存在，在人之性情上的反映，就是“生也者，其身固静”。只是人之情性“感而后知”，才有欲望，如此欲望不节制，“遂而不返”，被“嗜欲”控制，才会“必失其天”，也就是失去和违背天道之理。这个思想，也可以视为《礼记·乐记》“人生而静”、“感于物而动”、“不能反躬、天理灭矣”一类思想的先源。

之一。

3. “行适”、“心适”、“音适”：“乐”之美的存在方式

在《吕氏春秋》的音乐美学思想中，“适”对于“乐”之美的存在的构成，在于其合乎事物规律、法则。而“和”、“乐(lè)”这类作为“乐”之美的存在的必要因素，也是以“适”为基础。这也是《吕氏春秋》音乐美学思想在先秦音乐美学史上有自身特点之处。《大乐》讲的“和出于适”、“故惟得道之人，其可与言乐乎！亡国戮民，非无乐也，其乐不乐”，《侈乐》中讲的“侈则侈矣，自有道者观之，则失乐之情。失乐之情，其乐不乐”，以及《适音》中讲的“心必平和然后乐”、“和心，在于行适”……都表明了“适”这一概念在其音乐美学思想体系中的重要意义。

在《吕氏春秋·适音》中，就“乐”之美的形成及其存在而言，可以比较清楚地看到有三个方面的必备条件：即“行适”、“心适”、“音适”。《适音》中说：

故乐之务，在于和心；和心，在于行适。夫乐有适，心亦有适。……故适心之务，在于胜理。夫音亦有适：……故太钜、太小、太清、太浊，皆非适也。何谓适？衷，音之适也。

这其中的“行适”（“行”为“行事”之“行”），意指行事（即作“乐”）要遵从“适”的原则。从行事的准则而言，文中“夫乐有适，心亦有适”一句，也是可以作“夫（行）乐有适，心亦有适”的意思来讲的。这里已经接触到“乐”的行为方式的问题。在《吕氏春秋》中，是有不同的行乐方式的，《大乐》、《侈乐》中讲的“乱世之乐”，《古乐》中讲的“六代之乐”，都有一定的行乐方式。所以《古乐》根据不同的行乐方式，将乐分为

“有节、有侈、有正、有淫”的不同类别。在对古代音乐的历史记述中，也是从与生活行为、生产行为、军事行为、政治行为相关的音乐行为诸方面，来谈“乐”的存在，并说明行乐是一种客观需要，具有各种社会功能，故认为“乐所由来者尚也，必不可废”、“非独为一世之所造也”。

关于“心适”，如《适音》所说，“夫乐有适，心亦有适”，“适心之务，在于胜理”，也就是说，“适心”，要遵从“道”之“理”。因此，“适心”在“务乐”的行为中，体现为一种观念意识。就“心适”的内涵与外延来说，它即涉及到对音乐审美情感特征的规定，如《大乐》中“务乐有术，必由平出”之“平”（平和），《适音》中“故乐之务，在于和心”之“和”，“乐无太，平和者是也”之“平和”……也涉及到音乐作品的思想内容，如《古乐》中讲到的“以定群生”、“以康帝德”、“以昭其功”、“以见其善”、“以绳文王之德”、“以嘉其德”等观念，这些都构成其音乐审美意识的内容。至少在《吕氏春秋》的撰写者看来，这些在“乐”的实践中，都是合乎“道”之“理”的。“乐”的实施作为治理国家的重要方式，必须合乎此“理”，所以《适音》中才说：“胜理以治国则法立，法立由天下服矣。故适心之务，在于胜理。”因此，“心适”所包含的内容，显然是与“乐”的实施过程中的审美意识密切相关的。

关于“音适”，除了它是以“心适”为基础，要求“乐”之“平和”，在具体的音乐行为中，则对乐器形态、音量音色、音律构成等音乐形态的构成，均有一定的要求。如《适音》中指出的“太钜、太小、太清、太浊，皆非适也”、“大不出钧，重不过石”，就是这类具体的要求。另外，从《吕氏春秋》音乐美学思想的整体构成来看，《古乐》所记“黄帝令伶伦作为律。伶伦……听凤凰之鸣以别十二律”，“黄帝又命伶伦与荣援铸十二钟，

以和五音”，以及《音律》对生成十二律的三分损益生律法的记载，都可以视为“音适”的内容。

由以上分析可知，《吕氏春秋》在谈“乐”之“行适”、“心适”、“音适”时，其内容已涉及到“乐”的存在方式。另外，《音初》中对“东音”、“南音”、“西音”（“秦音”）、“北音”的记载，已经表明将音乐的地方风格视为“乐”的存在、亦即是音乐美存在的重要内容。有必要指出，这里讲的四方之“音”，虽然突出了由其曲调旋律构成的地方风格特征（《音适》中所讲的“音”，也基本上是从器乐角度来讲的），但“音”的概念在《吕氏春秋》并非都是音声的含义，《音初》讲四方之“音”，此“音”就是指的民歌，其概念包括了曲调与语言在内。

参考文献

①王先谦《庄子集解》注认为“夫至乐者”以下三十五字为郭象注误入正文。但郭庆藩辑《庄子集释》本及一般哲学史编选本皆作为正文录。

②参阅蔡仲德：《中国音乐美学史》，人民音乐出版社1995年版，第180～182页。

③关于《吕氏春秋》的成书年代，《吕氏春秋·序意》中“维秦八年，岁在涒滩”是一条直接的提示，但是后人以干支纪年法推，“秦八年”在干支纪年中不是庚申而记作壬戌，所以不少学者以为“八”为“六”之误。汉高诱及宋、清历代学者都已看到这两年之差与历法纪年上的“超辰”现象有关，故仍持成书公元前239年说。今人王军在其硕士学位论文《〈吕氏春秋〉论乐思想及音乐史学价值研究》中运用当代的古代天文学研究成果，说明战国岁星纪年法与秦汉之际的颛顼历纪年法与汉太初历纪年法的关系，进而论证《吕氏春秋》何以成书于公元前239年的问题。略有不同的是，本文在此认识基础上，明确提出《吕氏春秋》“十二纪”依据的是颛顼历纪年法，在秦统一中国之前，可能已使用颛顼历，而并非在统一之后才改用（这同《史记·始皇本纪》记秦统一后在岁首确定上的“改正朔”并不矛

盾)。与思想史的研究相关,《吕氏春秋》以颛顼历为其宇宙观在天文历法上的依据,与汉初所用历法属同一类型,间接表明两者的联系,《吕氏春秋》与《淮南子》同属秦汉道家思想,都与黄老思想有深刻的联系,也不是偶然的。这方面,尚有待进一步的研究。

④这里讲的“和”,在其理论意义上,所指并非感性的和谐,而是构成感性和谐的一种关系,反映的是一种对事物生成规律的认识。如《大乐》讲的“阴阳变化、一上一下,合而成章”,就是事物得以生成的一种客观规律。这有些像古希腊人用“数”的比例关系作为音声和谐产生的基础一样,背后反映的是一种对形成音声和谐规律的认识和把握。所以,在“和”之外,还要提出“适”的概念。由这种谐和关系所构成的音声,本身就是谐和的,应当是没有疑问的。就像我们讲,和谐的声音是出于和谐这句话本身是没有任何意义那样——“生于度量,本于太一”的“大乐”之“声”,原本就和谐,这似乎是不必如此强调的。当然,就像先秦音乐思想中“和”的概念具有多种丰富内涵一样,这里并不否认在《吕氏春秋》论乐文字中,“和”在许多地方即是和谐的意思。

⑤《适音》中肯定人情中有益的“四欲”(欲寿、欲安、欲荣、欲逸),认为“四欲之得也,在于胜理”。又说,“适心之务,在于胜理”,而“乐之务,在于和心”,故这里将“平出于公”之“公”,理解为公正之理,即要合乎“道”所必须遵循的法则。



第七章

汉代的音乐审美意识

第一节 《淮南子》的音乐美学思想

第二节 董仲舒的音乐美学思想

第一节

《淮南子》的音乐美学思想

《淮南子》(又名《淮南鸿烈》),是继《吕氏春秋》之后秦汉道家的重要著作。其学术思想庞杂,但具有以道家思想为基础,吸收先秦儒家、法家等诸家思想,在新的历史时期总结政治经验、构造新体系的思想特点。《淮南子》由淮南王刘安召集门客编纂而成。《汉书·淮南衡山济北王传》记“初,安入朝,献所作《内篇》,新出,上爱秘之”,此中所记《内篇》,即《淮南子》。刘安在建元二年(公元前139年)将此书献给汉武帝。此时离董仲舒“对策”尚有五年之久,汉初黄老思想还较流行,该书的撰写还未受到独尊儒术的政治和学术思想的影响。

《淮南子》虽然没有《乐记》那样的论乐专章,有关音乐的论述仅散见于书中各篇,但是《淮南子》提供的音乐美学思想资料,在中国音乐美学史上却有着不可替代的地位和理论价值。在某种程度上可以说,《淮南子》撰写者对音乐的认识,在许多方面提出和充实了先秦所没有的新内容。特别是书中对审美主体在音乐审美中作用的强调,是对传统音乐美学思想中有关认识的进一步发展,并对后人产生较大的影响。

1. 对不同的音乐存在方式的认识

以往对《淮南子》音乐思想的认识,一般多注意到其思想的

矛盾性。这确实是《淮南子》音乐思想中存在的一个特点。但是，若只是指出这种矛盾性，或者对这种矛盾性及其产生的原因仅仅作一般的、表面化的识别和分析，显然是不够的。就像在学术研究中经常碰到的，一个理论体系中形成的表面的矛盾，在许多情况下，并非是理论的不完整，而是由于同一问题在理论体系的不同层次上的“定位”所造成的。

这里可以先给予说明的是，《淮南子》音乐思想产生矛盾的原因，实际上是对不同音乐存在方式的不同“定位”所致。而这正是了解《淮南子》音乐美学思想的必要前提。例如，《淮南子》对无声之乐与有声之乐的矛盾认识，从表面上就可以看出是道家音乐观与儒家音乐观的矛盾。但是，这种矛盾性，实际上反映的是《淮南子》对作为认识前提的音乐存在方式在不同层面上的认识与把握。这些又是统一在其自构的思想体系中的。

概括起来讲，从《淮南子》对不同音乐的描述以及其中反映的音乐观念中，我们可以发现，《淮南子》对于音乐的存在，在认识上基本可以分为两大类：一类是无声之乐，一类是有声之乐。而在有声之乐这一类中，又可以再分为纯朴无欲之乐、礼乐教化之乐、感官娱乐之乐以及民族民间之乐这几项。这些概念虽然不是《淮南子》明确提出的，但却反映了书中所谈的不同的音乐存在方式。

(1) 无声之乐。

所谓“无声之乐”，即具有“道”的属性的音乐。所谓“无音者，声之大宗也”，“听之不闻其声”（《原道训》），其思想明显源于老子。对于感觉的世界，《淮南子》主要从“形”“声”两方面去把握。而“无形”“无声”的存在，则是与先于自然万物存在的“道”的存在相一致的。根据《淮南子》的宇宙发生论模式，这一存在是自然万物与人产生之前的存在，是一种“元气”

的存在，因为这种存在是听觉无法把握的，故曰“听之不闻其声”。经“元气”的运动形成自然万物后，依“有”“无”相生之理，可闻之声也由此产生，故曰“无形而有形生焉，无声而五音鸣焉……是故有生于无，实出于虚，天下为之圈，则名实同居”（《原道训》）。因此，在《淮南子》中，“无声之乐”的存在，是依“元气”的存在而存在的。

“气”在《淮南子》中，既有作为精神现象本原的“精气”，也有作为物质现象的“烦气”（《天文训》），其中气之“清阳者”构成天，气之“重浊者”构成地。“烦气为虫，精气为人。是故精神者天之有也，而骨骸者地之有也；精神入其门，而骨骸返其根，我尚何存？”（《精神训》）但是，这里的“精神”，毕竟是以“气”的物质存在为依据，并非纯精神性的，犹若某种“绝对理念”的存在。所以，“无声之乐”的所谓“道”的属性，也是在已经具有“气”的存在，却仍属于“一”（“道始于一”，《天文训》）的范畴的存在前提下确立的。其思想虽然有先秦道家的影响，但并不等同。

（2）纯朴无欲之乐。

所谓“纯朴无欲之乐”，指的是具“清静恬愉”（《人间训》）的自然本性、不为外欲所动之人的音乐。这是完全可以为人的感官所把握的音乐。在《淮南子》的认识中，这种音乐产生于自然状态中，处于仁义礼乐尚未产生的时代（即“神明”“道德”定于天下之时）。在那样一个自然状态中，“民心善”，“贪鄙忿争，不得生焉”，故“仁义不用矣”；因“民纯朴，则目不营于色，耳不淫于声，坐俛而歌谣，被发而浮游，虽有毛嫫、西施之色，不知说也；掉羽、武象，不知乐也；淫佚无别，不得生焉。由此观之，礼乐不用也”（《本经训》）。

这种纯朴无欲的音乐究竟是怎样的，《淮南子》并未给予具

体的说明。但是，根据《淮南子》的有关论述来看，在乐音形态上，这类音乐的“律吕之数”当是合乎“自然之数”的，即所谓“律历之数，天地之道也”（《天文训》）。《淮南子》曾说“人生而静，天之性也”；“所谓‘天’者，纯粹朴素，质直皓白，未始有与杂粹者”（《原道训》）。由此可知，与“纯朴”之人性相适应的音乐，当然不会是使人形成“好憎欲求”的音乐。在审美上，这类音乐也并非无情，只是它具有的是清静无欲、乐恬好佚之情。就这类音乐的感知而言，是感于物（音）却能返诸于天性，与使人“知诱于外，不能反己，而天理灭矣”（《原道训》）的音乐不同。此即《原道训》所说“故达于道者，不以人易天，外与物化而内不失其情”之意。这也可以视为“纯朴无欲之乐”的审美中所要达到的理想境界，无疑体现了一种以纯朴为美的音乐美的存在。

在《淮南子》中，由阴阳二气运动而生成的自然大千世界，无不体现着天然资质之美。《泰族训》中就讲到“故神明之事，不可以智巧为也，不可以筋力致也。天地所包，阴阳所呕，雨露所濡，化生万物。瑶碧玉珠，翡翠玳瑁，文彩明朗，润泽若濡。摩而不玩，久而不渝，奚仲不能旅，鲁班不能造，此之谓大巧”，这样的表达，令人想到庄子“天地有大美而不言”“朴素而天下莫能与之争美”的思想。这里虽然讲的只是自然美的存在，然而由此推之，“纯朴无欲之乐”体现的不也正是同属这一类的自然美？《主术训》中讲“乐生于音，音生于律，律生于风，此声之宗也”，突出了乐、音、律的产生与“风”的关系，也就是说明了乐、音、律生成于自然之气。再进而言之，在《淮南子》中由此而产生的音乐，也必然展现为一种合于自然之律的音乐美。这恐怕也是《淮南子》为什么会以音律之数与历法之数相配（例如以十二律相配十二个月、节气，以音律相配日辰），以此沟通天

人关系的原因了(见《天文训》)。

(3) 礼乐教化之乐。

所谓“礼乐教化之乐”，即人世道德沦丧后，统治者用以治民、教化的音乐。《淮南子》对礼乐教化之乐的重视，一方面是因为音乐对于人情性的深刻影响，另一方面是因为人的情性亦是教化中必须予以十分重视的问题。这就构成了“情”在礼、乐两方面都必须首先予以关心的问题。

就前者而言，“耳目淫于声色之乐，则五脏摇动而不定矣。五脏摇动而不定，则血气滔荡而不休矣。血气滔荡而不休，则精神驰骋于外而不守矣。精神驰骋于外而不守，则祸福之至，虽如丘山，无由识之矣。……以言夫精神之不可使外淫也。是故五色乱目，使目不明；五声哗耳，使耳不聪”（《精神训》）。这是讲音乐（“声色之乐”）对人性情产生的影响和后果。从情的产生与人艺术行为的关系来说，“凡人之性，心和欲得则乐，乐斯动，动斯蹈，蹈斯荡，荡斯歌，歌斯舞，歌舞节则禽兽殊矣”（《本经训》）。这里讲人的欲望得到满足后，便会在行为上表现出一连串的艺术化方式，两者形成一种因果关系。就后者而言，“圣人在上，民迁而化，情以先之也。动于上不应于下者，情与令殊也”（《缪称训》），“故礼因人情而为之节文”（《齐俗训》），显然，礼作为一种行为规范，是针对“人情”而立的。将以上两个方面结合起来考虑，才有制礼乐的必要。

既然“礼”以及相应的“乐”，是“因人情”而立，而制礼作乐又是为了避免人情的“外淫”，所以，“通于礼乐之情者，能作音”（《汜论训》）。也就是说，只有懂得了礼乐之情，才能作有教化功能之“音”；反之，不通礼乐之情，则不能“作音”。这实际上是从教育的角度，提出了“能作音”的前提条件。

针对人之情而立礼乐，行教化，是《淮南子》乐教思想的重

要方面。其主要手段是“节文”，凡具有这类功能的音乐，即是具有教育功能的雅乐。而这类具有乐教功能的雅乐的设置，都是因“情”而立，如《泰族训》提到“（民）有喜乐之性，故有钟鼓管弦之音”；“因其喜音而正《雅》《颂》之音，故风俗不流”。在音乐教化作用的认识上，《淮南子》吸收了先秦儒家乐教思想，在立教化之乐以治国的前提下，将此种思想融入其秦汉道家思想体系的整体构成中。

对于礼乐教化之乐，在音乐形态和风格方面，《淮南子》也是有所规定的。所谓“音不调乎《雅》《颂》者，不可以为乐”（《泰族训》），是讲“音”在其形态和风格上，要合乎《雅》《颂》之乐的标准。这便是《淮南子》所提倡的“音”的标准。所以，《淮南子》并非如先秦道家那样排斥感性的音乐，而是也认可那些具有教化作用的、“调乎《雅》《颂》者”的“音”。

对于不同时代的礼乐，《淮南子》还从发展的眼光肯定其“因时而变”，认为即使同属一个时代（即道德衰败而后仁义礼乐生的时代），同是用于礼乐教化的音乐，其存在方式也不必相同。对此，《淮南子》有明确的说明。书中说：“尧《大章》、舜《九韶》、禹《大夏》、汤《大濩》、周《武象》，此乐之不同者也。故五帝异道而德覆天下，三王殊事而名施后世，此皆因时变而制礼乐者。譬犹师旷之施瑟柱，所推移上下者无寸尺之度，而靡不中音。”（《汜论训》）书中还列举自有虞氏到周代雅乐制度、行为上的相异，但指出“礼乐相诡，服制相反，然而皆不失亲疏之恩，上下之伦”（《齐俗训》）。这是在音乐文化传承中，从同一种音乐文化模式（礼乐教化之乐）可变的适应性与不可变的继承性的关系来谈音乐存在方式的演变。在认同雅乐的前提下，其音乐观不是保守的，而是发展的，能够适应新的时代变化。

在有声之乐中，“《雅》《颂》之音”是得到《淮南子》的首

肯，并最受重视的。如《淮南子》称赞“故《韶》《夏》之乐，声浸乎金石，润乎草木”，描述庙堂雅乐“朱弦漏越，一唱而三叹”，这些可以说是《淮南子》所主张的雅乐审美意识。但是，如果要将其与“无声之乐”作比较，那么，在价值观念上，《淮南子》仍然是以“无声之乐”为本，并从审美上推崇其特有的美学品格。例如，《淮南子》认为那些《雅》《颂》之声难以达到更高的精神愉悦层次，说“朱弦漏越，一唱而三叹，可听而不可快也。故无声者，正其可听也”，这里显然是在推崇道家的音乐审美理想，认为真正的快乐，仍然来之于在“无声”中获得的精神愉悦。

《淮南子》提到“琴（瑟）不鸣而二十五弦各以其声相应，轴不运而三十辐各以其力旋”，从这些论述看，其在“动”与“静”、“有”与“无”的关系上，是以“静”为本的。而上面所讲的“无声者，正其可听也”，也是以“无声”（“静”）为依据、为本源的。正是在“无声”的基础上，才会使“有声”具有清静恬愉的音乐品质。这反映在其音乐审美意识上，是以“无声”为“有声”之本。

《淮南子》对礼乐教化之乐的肯定，与崇尚“纯朴无欲之乐”的态度并不矛盾。时代不同，音乐的行为方式以及音乐的文化属性也必然发生变化，这是就时代不同音乐的存在方式便具有不同的性质而言。在《淮南子》的认识中，不同于“纯朴无欲之乐”的“礼乐教化之乐”的美的存在，也是有其独特的内容的。《淮南子》并不因为这种音乐的存在与其理想中的“无声之乐”的存在不同，与“纯朴无欲之乐”的性质不同，而否定其美的价值。例如《淮南子》认为：“《诗》《春秋》，学之美者也，皆衰世之造也。儒者循之以教导于世，岂若三代之盛哉！”（《汜论训》）这里既指出具教化功能的诗乐具有美的属性，但是也指出，这毕竟是

“衰世之造”，与“纯朴无欲之乐”相比，甚至与创立礼乐的三代之乐相比，其美的存在也仍是相对的。

(4) 感官娱乐之乐。

所谓“感官娱乐之乐”，即指娱乐生活中单纯满足感官享乐的声色之乐。“声色之乐”一词在先秦与汉代，多指王侯贵族宫室私宅中的女乐歌舞活动。这类音乐的存在，在《淮南子》中，是作为美的音乐的对立面，即“丑”的音乐而存在的。其特征是失于淫（“乐之失也淫”，《泰族训》）。与清静恬愉的雅乐相对，《淮南子》批评当时的“淫乐”，说：“今取怨思之声，施之于弦管，闻其音者，不淫则悲，淫则乱男女之辨，悲则感怨思之气，岂所谓乐哉！”（《泰族训》）在《淮南子》的音乐审美意识中，这类音乐的特征，一是“淫”，具有过份的生理性快感表现，与声色娱乐行为相关；再是具有“悲”“怨”的情感特征。它认为这些音乐是不能作为庙堂雅乐来用的，“因以此声为乐而入宗庙，岂古之所谓乐哉”（《泰族训》）？可见，在《淮南子》的观念中，“古之所谓乐”，仍是雅乐一类而非娱乐音乐的专用词，如“郑卫之音”“郑声”只能称为“音”或“声”那样，但是由于先秦音乐文化的转型，雅俗的界限在很多时候因音乐功能的紊乱而变得模糊，所以，“乐之失也淫”“以此声为乐”的表达，已经说明“乐”即使仍然主要用于雅乐一类音乐的指称，但具体到“乐”的应用上，已经杂有娱乐音乐在内。

在汉代，与雅乐产生强烈反差的音乐，是娱乐圈中歌舞伎乐的声色之乐活动。因此，《淮南子》讲的“今取怨思之声”，主要指的是这类音乐的情感特征。《淮南子》以“无声”为“有声”之本，以“无声”的美学属性为“有声”之审美参照，结果在反对歌舞娱乐活动中的声色之乐同时，也将那些社会生活中凡不合清静恬愉审美要求的，都视为不美的音乐，这也是其音乐审美态

度片面的一面。

(5) 民族民间之乐。

除了以上所说的不同文化类型的音乐，在《淮南子》中，还提到一类以今人的眼光看可以统称为“民族民间之乐”的音乐。在声色娱乐之外，在不同的地域和民族中，还存在着大量民间音乐活动。这些音乐也受到当时音乐审美趣味的影响。例如，以“悲”为美就是当时音乐审美中具普遍性的情感特征。《淮南子》中提到：

故秦楚燕赵之歌也，异转而皆乐；九夷八狄之哭也，殊声而皆悲。（《修务训》）

赵王迁流于房陵，思故乡，作《山水》之讴，闻者莫不殒涕。荆轲西刺秦王，高渐离、宋意为击筑而歌于易水之上，闻者莫不瞋目裂眦，发植穿冠。（《泰族训》）

宁戚击牛角而歌，桓公举以大政；雍门子以哭见孟尝君，涕流沾纓。（《缪称训》）

这些民族民间音乐，主要包括有地域音乐、少数民族音乐。当时娱乐圈的声色之乐，虽然在风格上也会有某种地方和民族特色，但其主要的文化属性，却不属于这类民族民间音乐。

对于这种音乐与其他类型音乐的区分，以及对其音乐审美意识的界定，《淮南子》虽然是从整体上讲，有其模糊之处，甚至因其尚“悲”的音乐审美意识而给予否定，但是，《淮南子》并非对此区分无任何区别，例如，它并未混淆娱乐圈声色之乐这类音乐与民间音乐（如劳动歌曲）的差别。《道应训》中曾谈到：“……翟煎对曰：‘今夫举大木者，前呼邪许，后亦应之。此举重劝力之歌也，岂无郑、卫激楚之音哉？然而不用者，不若此其宜也。’”这里是明确从音乐的社会功能角度区分了劳动歌曲（“举重劝力之歌”）与娱乐音乐（“郑、卫激楚之音”）的不同，并且

也透露了一种暗含着的与审美相关的求“(适)宜”的审美意识。在评论其功用时,以其“不用”,即意味着审美的不“宜”,而“用”,即在肯定其功用时,也同时暗含着审美的适宜在内。

2. 《淮南子》的音乐审美观念

《淮南子》的音乐审美观念,除了以上结合音乐的存在方式与音乐审美意识的联系所谈到的内容,还有以下六个值得重视的方面:

(1) 美在于判断角度的适调。

《淮南子》认为,一个事物的美存在与否,与其判断的角度和前提有关。这种判断往往具有某种相对性。《泰族训》中讲到:“其美在调,其失在权。……《关雎》兴于鸟,而君子美之,为其雌雄之不乖居也;《鹿鸣》兴于兽,君子大之,取其见食而相呼也。……周公诛管叔、蔡叔,以平国弭乱,可谓忠臣也,而未可谓弟也;汤放桀,武王伐纣,以为天下去残除贼,可谓惠君,而未可谓忠臣矣……”这里讲的“调”,具有“适调”的含义,主要指判断角度与前提的“适调”,即只有依据了一个适当的角度、前提或标准,才能对一个事物的美作出判断。“权”,则代表一种固定的标准。如果只持一种固定的标准来判断事物的美,《淮南子》认为这是一种“失”。

与诗乐的审美有关,《汜论训》中讲到:“《诗》《春秋》,学之美者也,皆衰世之造也。儒者循之以教导于世。”根据《淮南子》的价值观念,就其与“无声之乐”和“纯朴无欲之乐”的比较而言,诗乐的美就可能是不及之美,或是未尽之美。但是,就诗乐于衰世的教育作用而言,诗乐又能够视为一种美,即“学之美者”。这其中包括了对诗乐(诗歌、音乐、舞蹈)的整体评价。也就是说,改换一种评价前提、角度(“调”),就会对事物的美产

生不同的评价。另外,在对诗乐的具体审美感受中,对诗乐的美感体验,有时也可以集中在诗乐的某一方面。如《泰族训》中所谈诗乐的美(“《关雎》兴于鸟,而君子美之”等),就是专从诗乐的思想内容来肯定美的存在。

(2) 音乐美的存在与审美主体的认知能力有关。

《淮南子》承认美的事物的客观存在,例如认为诗乐为“学之美者”,就是将之作为客观的存在来认识的。但是,《淮南子》的认识并没有停留在此。对于审美而言,它在总结前人认识的基础上,似乎要比前人更为重视审美主体的认知、理解能力这样一个前提条件。

首先,从人耳对音律的感知来讲,《淮南子》认为:“六律具存而莫能听者,无师旷之耳也。……律虽具,必待耳而后听。”(《泰族训》)这里,“六律”是一种客观存在,但是,作为雅乐的音律形态,并非常人的耳朵都能识别(也应当包括乐器演奏中将它弹奏出来的能力)。只有具备了像师旷这样精通音乐(雅乐)的乐师的耳朵,才能识得“六律”(在先秦主要体现为钟律,在汉代则泛指雅乐音律)。“六律”是由建立在一定数理逻辑关系上的乐音构成,具有一定的形式结构。因此,能识得“六律”,即意味着主体内在的审美听觉结构已达到相当完备的地步。而这必须在音乐审美实践活动中才能逐步建立起来的。所谓“师旷之耳”,代表了一种有很高修养的音乐听觉感知力,它主要反映在对音乐形态的熟练掌握上。

此外,“律虽具,必待耳而后听”一句,则包含了对于律的存在而言,必须有“律”与“耳”这两个条件,才能构成“听”的存在的认识。此即是说,要听音乐(“律”),必先要有能够听音乐(“律”)的耳朵。将能够听音乐(“律”)、具有某种听觉心理感知结构的耳朵,视为“听”这一音乐行为能够存在的依据,这一

思想无疑是较为深刻的。

(3) 音乐审美接受中主体的认知与文化的习得有关。

从对音乐的审美接受来说,《淮南子》还从文化习得背景的不同,而造成审美的趣好不同、接受能力不同,来说明音乐审美中主体认知的重要性。书中说到,“徵羽之操,不入鄙人之耳”(《说林训》)。这里的“徵羽”,犹若“六律”,属于雅乐形态,指的是由这类调式构成的雅乐曲调。但是,对于未接受过诗乐的学习、训练的音乐修养不足的人来讲,这类音乐是引不起他们的兴趣的,更不用说审美的愉悦了,所以说是“不入鄙人之耳”。同以上讲的一样,这是因为“鄙人”不具备能接受这类音乐的耳朵。

但是在《人间训》中,曾这样说到,“夫歌《采菱》、发《阳阿》,鄙人听之,不若此《延路》《阳局》。非歌者拙也,听者异也”。虽然《淮南子》在雅俗之间,其主观态度是崇雅贬俗的,但是这里所反映的,不是谈雅俗的高低或文化修养的高下,而是从文化相对的角度,谈“鄙人”听雅歌《采菱》《阳阿》,不如听《延路》《阳局》这一类歌曲更为熟悉、对路,并从中得到更多的美感。《淮南子》特别指出,这并不是《采菱》的歌者唱得不好,而是听歌对象更熟悉的是他们自己生活中像《延路》一类的歌曲,而这正是由不同的文化背景所造成的。这即是说,“鄙人”有“鄙人”自己的喜好,“鄙人”的美感体验是以自己熟悉的对象为依据的。这时,《淮南子》的论述,其实已经从崇雅的“主位”,转移到“鄙人”的“客位”上来谈问题。

如果站在它原来的文化立场,则《淮南子》是以雅乐的审美为“乐”,而以民俗音乐的审美为“羞”的。《精神训》中称:“今夫穷鄙之社也,叩盆拊瓠,相和而歌,自以为乐矣。尝试为之击建鼓,撞巨钟,乃性仍仍然,知其盆瓠之足羞也。”由此可

见，音乐审美认知能力的形成，是同一定的文化背景中接受的教育、形成的价值观念相关的。

(4) 对音乐美的把握能力来自于学习。

《淮南子》在强调主体对音乐美的认知能力的同时，也强调了这种能力的培养来自于对音乐的学习和训练。这也是培养音乐的耳朵的必由之路。它以声乐的学习为例，说“欲学歌讴者，必先徵羽乐风；欲美和者，必先始于《阳阿》《采菱》”（《说山训》）。这里谈到，要想唱好歌，具有不一般的演唱技能，就要先学会掌握“徵羽乐风”。其中包含着只有通过对不同调式风格的熟悉与掌握，才能够具有较好音乐表现力的认识；并且在具体的学习曲目上，认为如果要达到“美和”的演唱效果，就要以好的歌曲为学习教材。这段话还含有以雅为美的审美意识。

对音乐美的表现，《淮南子》很看重演奏技术的训练。音乐表演作为一门技术性非常强的专业，技术的纯熟与否，是乐曲的美能否得以表现的必要条件。在《修务训》中，曾谈到当时的盲艺人弹琴（瑟）时，“手若蔑蒙，不失一弦”。之所以能达到这种程度，正是“服习积贯之所致”。

(5) 以“文情理通”“感人心”为音乐美的体现。

关于对艺术的认识，《淮南子》首先承认艺术是表现人的情感的，人的情感产生于心中，就有通过艺术形式表现出来的要求和欲望。但是，对于艺术形式如何表现情感，《淮南子》还是要求作适度的表述。《缪称训》中写到，“文者，所以接物也，情，系于中而欲发外者也。以文灭情则失情，以情灭文则失文。文情理通，则凤麟极矣，言至德之怀远也”。这里，“文”是“情”的表现形式，内在的“情”只有通过外在的“文”，才能完美地表现出来。并且，艺术所表现的，是心中产生的、并且想要将其表现于外的情感。但是，若表现失当或者过份，无论过份突出了

“文”和“情”哪一方面，都会造成偏颇，造成“失情”“失文”的结果。但是，对于艺术美的表现而言，最高的境界是做到“文情理通”，只有如此，才能达到“言至德之怀远也”。这里实际上是主张艺术不仅要表现真实的情感，而且要做到“文”与“情”的统一。

对于音乐以“情”感人的作用，《缪称训》写到：“宁戚击牛角而歌，桓公举以大政；雍门子以哭见孟尝君，涕流沾纓。歌、哭，众人之所能为也。一发声，人人耳，感人心，情之至者也。”在音乐的“歌”“哭”（快乐、悲哀）情感的表现上，能够做到“一发声，人人耳”，便能“感人心”的，一定具有非同一般的感染力，这就是文中所说的“情之至者也”。所谓“情之至者”，正是指音乐情感表现上的感人至深，这也可以说是音乐美的体现。对于“情”的表现，《淮南子》一方面承认与人的内在要求有关（“欲发外者也”），承认这类情感的表现（“心和欲得则乐”，《本经训》），但是同时也指出，如果过份追求这种情感的表现，则为“嗜欲”（“小人非嗜欲无以活”，《缪称训》）。

《淮南子》还认为，单纯依靠音乐技艺的表现，并不一定就能造就音乐的美。为了说明音乐表演中技艺的表现与“文情理通”一类表现的不同，《淮南子》还特意指出，“歌之修其音也，音之不足于其美者也。金石丝竹，助而奏之，犹未足以至于极也”（《缪称训》）。这里是就某种理想中的音乐而言，认为仅仅有技术上“音”的表现，即使加上宏大的乐队为之伴奏（“金石丝竹，助而奏之”），也是无法称其为美的。可见，在《淮南子》中，仅靠音来表现音乐，是无法达到“文情理通”那样的境界的。

关于如何才能达到音乐表现中“文情理通”“情之至者”的完美表现，《汜论训》中以声乐演唱为例谈到：“譬犹不知音者之

歌也，浊之则郁而无转，清之则燥而不讴。及至韩娥、秦青、薛谈之讴，侯同、曼声之歌，愤于志，积于内，盈而发音，则莫不比于律而和于人心。何则？中有本主以定清浊，不受于外而自为仪表也。”这里的认识，与前引《缪称训》中“文者，所以接物也”一段文字的意思是一致的，所不同的是这段文字是从声乐的角度来讲“文情理通”的关系。上引《汜论训》文字中所谈先秦歌唱家对于声乐情感的表现，并非是随意性的，而是先于心中有所体会、把握，并且对情感的表现也是很有分寸、不过份的（“浊之则郁而无转，清之则燥而不讴”）。心中先有所成，对音乐曲调的处理有自己的考虑（“中有本主”），才会形成自己的独特风格（即所谓“自为仪表”）。这类阐述，即使从今天看来，也是有相当的音乐经验和积累才能说得出的话。当然，这其中所谈到的音乐情感，也是有某种社会性内容的。所谓“愤于志”的“志”，就有这类含义在内。

前面曾提到，《淮南子》认为美的音乐，绝不是那些仅图感官上快乐的音乐。《原道训》中称那些“耳听朝歌北鄙靡靡之乐，齐靡曼之色”的声色之乐，只会给人心带来“精神乱营，不得须臾平”的影响，自然是不美的音乐。因此，那些纵欲享乐音乐中的“情”，是过份的“情”（“淫”），并非是“文情理通”之“情”，这是必须区分的。

另外，《淮南子》也比较注意音乐中精神性内容的表达。它在《览冥训》中以“雍门子以哭（当时多以“哭”代指悲伤的乐曲，以“歌”代指快乐的乐曲——注）见于孟尝君”一事为例，指出“精神形于内，而外谕哀于人心，此不传之道。使俗人不得其君形者而效其容，必为人笑”。这段话中，值得重视的是对“不传之道”的认识。所谓音乐的“不传之道”，是指非技术性的，不是仅从技能教习中就能掌握的东西。它是内心体验、有所

积累的东西。所谓“精神”，包含着人的多种心理意识。从历史上对雍门子以哭见孟尝君事的记载可知，这种精神性内容是相当丰富的。至于“外谕哀于人心”，通过音乐的方式而成为情感的外现，这其中必得通过音乐的演奏者自己的努力（“中有本主以定清浊”），才能产生美的感染力。俗人若只从这类情感的外现加以表面上的效仿，则“必为人笑”。这正是得似容易实却艰难的地方。直到今天，音乐家如何将乐曲的演奏化为有美感意味的艺术形式，虽然也会受人指点而有所领悟，但主要仍要靠音乐家自己的悟性与心得，此可谓“不传之道”。这也是单纯学技艺者无法学到的东西。从某种意义上说，这些是与诸如文化修养、生活经验相连的东西。《淮南子》针对音乐美的表现提出“不传之道”的问题，重视内在的修养，即使在今天，仍是很有启示性的音乐表演美学观念。

（6）重视“心”在音乐审美体验中的主导性作用。

《淮南子》重视“心”在音乐审美体验中的主导性作用，在一定程度上也是音乐审美思想的表现。《诠言训》中曾讲到，“心有忧者，筐床衽席弗能安也，菰饭饔牛弗能甘也，琴瑟鸣竽弗能乐也”。这里可以看到先秦荀况《乐论》中“心忧恐，则口衔刍豢而不知其味，耳听钟鼓而不知其声”音乐审美心理的影响，强调了审美时主体的内心状态对于审美感受所起到的主导性作用。

与此相关，《诠言训》中还谈到，“金石有声，弗叩弗鸣；管箫有音，弗吹无声。……故不得已而歌者，不事为悲；不得已而舞者，不矜为丽。歌舞而不事为悲丽者，皆无有根心者”。这里是从反证的角度，突出并强调了音乐歌舞活动中主体情感投入的必要（即“有根心”）。对于金石管箫等能够发声的乐器，如果没有人的参预，只能是“弗鸣”“无声”。同理，对于并非出于自觉，而是不得已而从事歌舞的人，如果不投入感情，没有“悲”

“丽”的表达，就是所谓“无有根心者”。可见，《淮南子》中，相当强调歌舞表现中“情”投入的重要，这可以说是一种“主情论”的音乐美学观念。并且，由此引申出的问题是，如果这些歌舞属于“事为悲丽者”的性质，则是因其“有根心”，从而产生了“事为悲”“矜为丽”的审美感受。这样，“心”便成为了判断是否达到“事为悲”“矜为丽”的决定性的因素。从这里，我们已经可以看到后世嵇康“声无哀乐”音乐美学思想的影子，即“声无哀乐”、乐本在“心”这样一种音乐审美意识的潜在。这与《淮南子》在音乐审美的“心”“声”关系中，一直看重主体主导作用的思想，也是相一致的。

第二节

董仲舒的音乐美学思想

董仲舒（公元前179～公元前104），汉代大思想家。西汉初年，当社会的经济、政治、文化都发展到一个新的水平时，统治者不但需要有一个更为集中的政治管理，而且需要在意识形态上有一个统一的思想体系。董仲舒提出“罢黜百家，独尊儒术”的主张，正是适应了这一时代的需求，从而得到了汉武帝刘彻的赞同并被采纳。董仲舒的思想体系，是在先秦儒家思想体系和阴阳五行学说基础上形成的，论述了政治、哲学、伦理和教育等方面内容，其中对先秦礼乐思想的阐发，有新的时代特征。

1. “作乐者，必反天下之所始乐于己以为本”的音乐思想

董仲舒《春秋繁露》中曾讲王者作乐之事，其中论述到：

制为应天改之，乐为应人作之。彼之所受命者，必民之所同乐也。是故大改制于初，所以明天命也；更作乐于终，所以见天功也。缘天下之所新乐，而为之文，且以和政，且以兴德，天下未遍合和，王者不虚作乐。乐者，盈于内而动发于外者也。应其治时，制礼作乐以成之。成者本末质文，皆以具矣。是故作乐者，必反天下之所始乐于己以为本。

董仲舒这里所谈制礼作乐之事，在其理论内涵上虽然有“君权神授”“天人合一”观点的影响，但是他并非只是讲君神、天人关系，而是将民众的亲合态度、意愿同样作为一个重要的方面来对待。例如，上面开始虽然讲到“制为应天改之，乐为应人作之”，讲的是处于君神、天人关系中的礼乐制度如何“改之”“作之”，但是，他又讲到，君主之所以受天之命，是因为得到人民的认同，所谓“必民之所同乐也”。

另外，在制礼作乐中，涉及用何种乐曲为乐时，董仲舒的观念并不保守，认为“缘天下之所新乐，而为之文”；并非是只求复古。对于乐，他既讲“乐者，盈于内而动发于外者也”，肯定音乐与人心情感的关系，又讲“成者本末质文，皆以具矣”，从礼乐活动的内容（如乐教精神等）、形式（如钟鼓、玉帛等）以及具体的乐舞等艺术作品的内容和表现形式来讲乐之“成”。对于乐的表现内容，董仲舒特别提出，“作乐者，必反天下之所始乐于己以为本”“作乐之法，必反本之所乐”，这就将乐的表现内容，直接与王天下者最初如何顺应民心、夺得天下的功绩伟业联系在一起，即将民众当初从情感态度上支持并接受王天下者的东西，作为作乐的基本内容。他在文中还以历史上的“六代乐舞”

为例来说明这一认识。因此，在董仲舒的礼乐思想中，民众的支持和情感上的认同，仍是作乐时必须考虑的。这也可以说是董仲舒对先秦民本思想在其新的思想体系中的运用。

2. “变民风”“化民俗”的乐教思想

董仲舒在《举贤良对策》中，对礼乐教化的论述有：

道者，所由适于治之路也。仁、义、礼、乐，皆其具也。故圣王已没，而子孙长久安宁数百岁，此皆礼乐教化之功也。王者未作乐之时，乃用先王之乐宜于世者，而以深入教化于民。教化之情不得，雅颂之乐不成。故王者功成作乐者，乐其德也。乐者，所以变民风，化民俗也。其变民也易，其化人也著。

这里讲要治天下有道，就要行仁、义、礼、乐。有了仁、义、礼、乐的教化，才能长治久安，故曰：“此皆礼乐教化之功也。”当然，在董仲舒看来，教化于民，也需要有情感的认同，若“教化之情不得”，则“雅颂之乐不成”。在董仲舒那里，所谓“教化之情”，也就是前面讲的“必反本之所乐”的情感。并且，这种情感是和一定的道德要求、准则联系在一起的，这两者结合，才会形成“乐其德”的效果。在这样一个条件下，也才会说：“乐者，所以变民风，化民俗也。”这样，“乐”的产生，不仅与民众的情感态度的支持、认同有关，并且反过来也会“深入教化于民”，达到“变民风，化民俗”的目的。

第八章

《乐记》的音乐美学思想

第一节 『感于物而动』

第二节 情感与音声

第三节 『乐』的内容与形式

第四节 『乐』之美

第五节 『乐』之审美



关于《乐记》的成书年代，笔者以为《礼记·乐记》虽成书于西汉（在此不作详考），但是从思想史的角度看，该书是在吸收了先秦音乐思想资料基础上，经过汉人的整理而编纂成集的。并且，编纂者在运用不同的思想资料时，服从于其整体思想结构需要，从而形成自身较为完整的思想体系。因此，此书并非一人一时之作，而是吸收了前人的认识成果。《礼记·乐记》应是汉“独尊儒术”大环境的产物，其思想除了含有先秦儒家思想的成分，还有秦汉道家思想的影响。

《乐记》的音乐美学思想，主要集中反映在对音乐审美中的“心”“物（声）”关系的认识上，其所涉及的音乐审美情感问题，又往往与其音乐社会学理论和人性论思想紧密相关。对于“乐”的存在方式的认识，是其音乐美学思想的理论前提。

第一节

“感于物而动”

《乐记》的全文开首之言为：

凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。

感于物而动，故形于声。声相应，故生变，变成方，谓之音。比音而乐之，及于戚羽旄，谓之乐。

这段话以极为简洁凝练的语言以及“物—心—音声—乐”这样一种结构关系，来说明“乐”的产生和实现过程。其中以“感于物而动”这一命题，作为对“乐”的实现过程中审美主体心理

现象的说明。它不仅承认音乐产生于对人的内心情感的表达，并且将注意力集中在音乐的表现对象——人的内心情感——的产生这一基点上。它已触及到音乐情感如何通过音声表现出来以及音乐如何产生这些音乐美学问题，而且这种认识要比通常所讲的音乐来自于对自然声音（如山林溪谷之音、凤凰之鸣等）的模仿层次更高。“感于物而动”一词的运用，在《乐记》中并非只有一处，而是出现有多次，说明了这个概念的重要性。如《乐记》中又说：“乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啍以缓。……六者，非性也，感于物而后动。”因此，我们可以看到，在有关“乐”的产生过程和音乐情感产生的问题上，“感于物而动”的命题对“心”“物”关系，是作了唯物的解释的。

但是，“感于物而动”的命题，在《乐记》的思想体系中，并非仅限于说明“乐”的产生过程或音乐审美情感的产生（甚至主要不在于此）。《乐记》谈到“夫物之感人无穷，而人之好恶无节，则是物至而人化物也。人化物也者，灭天理而穷人欲者也。……是故先王之制礼乐，人为之节”，虽然仍是从“心”“物”关系的角度来谈礼乐的产生，但是已经不是从情感的产生或乐舞的形成来谈，而是进入《乐记》思想的主要部分，即对制礼作乐的必要性加以反复论证。这时，“感于物而动”的命题，已成为《乐记》人性论的重要内容。下面笔者主要围绕着“动”与“静”、“德”与“欲”这两个方面，就“感于物而动”命题在《乐记》思想中的主要意义进行了阐述。

1. “静”与“动”、“德”与“欲”的对立

关于“静”与“动”的对立，《乐记》说到：

人生而静，天之性也；感于物而动，性之欲也。物

至知知，然后好恶形焉。好恶无节于内，知诱于外，不能反躬，天理灭矣。

又说：

夫物之感人无穷，而人之好恶无节，则是物至而人化物也。人化物也者，灭天理而穷人欲者也。……是故先王之制礼乐，人为之节。

这表明，在《乐记》中，人之“性”一方面具有与生俱来的心智感情与“静”的特征，另一方面又具有“感于物而动”的本能欲望。人之“性”，既有守常（“静”）的一面，又具有无常（“动”）的一面。就情感体验来说，“血气心智”的能力是守常的，先天就具备的；哀乐喜怒的情感则是无常的、后天的。“静”作为人的“天之性”的常态，是要反躬复归的。制礼作乐的目的，就是要回返到人的“天之性”上去。而“动”作为人的“性之欲”外显，是要加以节制的。制礼作乐的目的，也就是要节制“感于物而动”的“好恶”之情。因此，《乐记》将“性之欲”视为“天之性”的对立面。人的欲望若不加以节制，就会堕落到“灭天理而穷人欲”的地步，于是由此引出“制礼作乐”的必要性，即通过节制“性之欲”而返回到“天之性”。与音乐审美活动相关，人的喜怒哀乐，无论是在音乐创作中的表现，还是审美欣赏中的情感体验，都是需要加以节制而不能放纵的东西。

围绕着“心”“物”关系，《乐记》除了提出“天之性”与“性之欲”在“动”“静”方面的对立，还提出“性之端”与“性之欲”在“德”“欲”方面的对立。在《乐记》的思想中，若不能保持“性之端”（“德”），不去节制“性之欲”（“好恶”之情），便是违反人性之本而使“天理灭矣”。《乐记》中讲到“德者，性之端也”，这里的“德”作为人性的发端与根本，具有天赋道德属性。这是《乐记》人性论思想中包含着的唯心论因素。在

“德”与“欲”这一对范畴中，“德”作为人性最本质的东西被肯定，必须加以发扬，而“欲”虽然存在于人性之中，却是非本质的，是要加以节制的。“动”与“静”、“德”与“欲”的相互冲突、消长与转化，构成了《乐记》人性论思想及其音乐思想的丰富性，也使其思想具有辩证的因素。

2. “感于物而动”命题的双重含义

《乐记》音乐思想体系中存在着这样的现象：当谈到乐的产生过程及人的审美情感的产生时，“感于物而动”的命题具有唯物倾向；但是随着其音乐思想的进一步展开，“感于物而动”恰恰是作为一个防范性的现实命题被提出来，它被用来从反面论证和补充“返人道之正”的命题，作为制礼作乐主张的现实依据，这使得《乐记》的音乐思想整体结构中，其合理的内核因其人性论思想中的先验论色彩（“天之性”的天赋道德属性）而蒙上唯心的迷雾。

第二节

情感与音声

情感（“心”）与音声（“声”“音”）的关系，是《乐记》音乐思想中发挥得较充分的一个方面。在此“心”“声”关系中的“心”，不同于前面所述“心”“物”关系中的“心”与“性”的联系更多，具有“静”“德”“血气心智”的属性，而是主要指人

与外在事物接触中产生的各种情感，如喜怒哀乐等情感，它是感性与理性的统一，也是生理与心理的整合。音声，则是指音乐的音响运动形式，其表现对象是具有一定情感性质的“心”。

《乐记》说：“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声。声成文，谓之音。是故治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣。”这段话不仅说明了情感产生于“心”对外物的接触，并且通过乐的相互应和及有组织的变化，表现为带有一定情感特征的音乐，并重点突出了乐与“政通”的思想。由于音声通过表达人的内心情感而反映人对社会治乱的情感态度，据此，《乐记》在音乐审美实践中建立了这样一种逻辑关系：音由人心所生，则由声可以知情；情感于物而生，则由声可以知政。这里实际建立的是音声（“声”）——情感（“心”）——政三者之间相对应的确定关系，“心”“声”关系同“心”“物”关系一起构成这一联系中不可缺少的一个环节。只是在这一认识中，《乐记》所依据的主要是一种直观的态度，而缺乏对音乐反映生活的特殊规律的探讨。

《乐记》在谈“心”“声”关系时，还指出它们之间作用与反作用的辩证关系。就音声的产生讲，“其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啍以缓……”，即有什么样的心情，其所发声就有怎样的情感性质。它主要涉及“心”对“声”的作用。而“志微、噍杀之音作，而民思忧；啍谐、慢易、繁文、简节之音作，而民康乐……”是讲“声”对于“心”的反作用，旨在说明音声通过对人心起作用，从而对社会音乐风气产生影响。它同《乐记》关于音乐“可以善民心，其感人深，其移风易俗”的认识是相一致的。

结合“心”“声”关系，《乐记》还对音乐的审美特性作了深

人阐述。例如，“乐也者，情之不可变者也”；“夫乐者，乐也，人情之不可变者也”；“夫乐者，乐也，人情之所不能免也”……均强调了音乐所表现的人的真情实感，对于人心具有不可避免的感染力。当然，《乐记》肯定音乐“感人深”的现实出发点，是为了达到制礼作乐的目的。

《乐记》认为，人对音乐的审美，既有使人获得感性愉悦的一面（“乐者，乐也”），又有使人从中领悟到某种理性内容的一面（“乐者，所以象德也”），而“乐”作为“德音”之乐，“心”对于“声”的审美，是把音声视为有意味的乐音形式。如“君子听钟声，则思武臣”；“听琴瑟之声，则思志义之臣”，这里有所“听”而有所“思”，就是要求审美听觉与审美意识活动的同时展开。所谓“君子之听音，非听其铿锵而已也，彼亦有所合之也”，这里讲的“有所合”，正是要求在音乐审美的情感体验中，除了获得感性上的愉悦之情外，同时还要从精神上得到某种理性启迪。因此，《乐记》所说的音乐审美中的情感体验，是感性与理性的统一，是感性的体验融于理性之中。这是对《乐记》“心”“声”关系所反映的音乐审美思想深一层的认识。

第三节

“乐”的内容与形式

音乐的存在方式问题，是中外音乐美学史上的理论研究中，

以及音乐美学基础理论研究中不可忽视的带有根本性和前提性的理论问题。这方面,《乐记》关于“乐”的内涵与概念的界定,反映的是中国音乐美学思想史很早就形成的“乐”本体音乐观,并且是较早的系统论述与界定。在《乐记》的音乐美学思想中,有关音乐存在方式的认识以及对“乐”的内涵,有大致三个方面的界定:

其一,是以快乐、愉悦之情为“乐”存在的情感特征,即所谓“乐者乐也”。但是,有必要指出,《乐记》中“乐”的情感性质规定性,带有自身理论形成的时代印痕,包含有两层意思,一是以“乐”的感情上的融洽来调和由“礼”的等级规范造成的人与人之间心理上的差异;再是强调“乐”主要表现的应为喜乐之情。所以这也是包含有一定社会性内容的命题。

其二,“乐”作为综合性的音乐艺术形式,是音乐、歌诗、乐舞的结合,而以音乐形式为主,即所谓“黄钟大吕弦歌干扬也”。《乐记》讲的“比音而乐之,及干戚羽旄,谓之乐”,在艺术形式方面涉及音声的音响运动形式及歌舞形式。

其三,“乐”具有“德”(即作为观念存在的艺术内容)的规定性,“德音之为乐”“乐者,德之华也”就明确了这一认识。尽管“乐”的实施离不开具体可感的音乐歌舞形式,但只有具备了“德”的内容,才能构成“乐”的完整意义,并构成“乐”的完整的存在方式。

由以上分析看,《乐记》中的“乐”,包括了快乐愉悦的情感特征(亦形成相应的“乐者乐也”的音乐审美观念),音声、歌诗、乐舞的综合艺术形式(艺术形态及参预的表演行为)以及“德”的内容(音乐观念)三方面,它们共同构成了“乐”的基本特征,从中既可看到“乐”的内容与形式的构成,也可看到“乐”的完整的存在方式。

从“乐”的内容与形式相互关系来讲，在《乐记》中，最好的说明便是关于“乐”的实施的一句名言：“德成而上，艺成而下。”这里，“德”作为“乐”之根本，作为“乐”的本质特征，是主要的，“艺”只是其外在表现形式。“德”作为“乐”的内容，也是《乐记》音乐思想（包括其礼乐思想）的核心。

当然，在《乐记》中，“乐”的内容（“德”）是要以“乐”的形式——“艺”的创造来表现的。“钟鼓管磬羽钥干戚，乐之器也；屈伸俯仰缀兆舒疾，乐之文也。”这里不论是乐器的演奏，还是乐舞的表现，都是乐师、舞者所为，属于“艺”的范畴。根据《乐记》“德成而上，艺成而下”的观点，在“德”“艺”关系中，是有“重道轻器”的倾向的。但是，在《乐记》的思想中，“艺”作为“乐”的表现形式，是作为“德”的内容的象征而成为有意味的形式。例如，《宾牟贾篇》中记孔子通过讲解《武》这部乐舞表演形式的象征意义而阐明它的内容。另外，《魏文侯篇》也提到音乐审美中，由钟磬丝竹之声使人联想到具有各种德行的臣僚，并主张听乐应当“可以语”，“可以道古”。这都是从音乐的象征意义等角度来理解“乐”的。由此看来，“德”作为“乐”的内容，“艺”的表演作为“乐”的形式，两者共同构成了“乐”的内容与形式的统一。

第四节

“乐”之美

美的本质表现在它与真善的相互联系和区别之中。尽管《乐记》没有提出完整的真、善、美的概念，但是在它对“乐”的论述中，却已涉及和表达了这方面的一些认识，即以“德音”为美。

以“德音”为美，是《乐记》审美认识的基础。“德音”作为“乐”之美，既具有伦理道德的社会属性，又具有血气心智的情感属性。“德音”与“音”相比，不仅因其有“德”的内容而具有比音声更深一层的内涵，而且，作为“乐”之美的“德音”，除了与音声同样具有情感表现力这一客观属性外，还应拥有自己的情感特征与形态特征——“和”。

在《乐记》看来，“噍杀之音”和“滌滥之音”，是使人“思忧”“淫乱”的音声，是“乱世之音”，具有这类情感特征的音声不属于“德音”的范畴。而只有使人“康乐”“肃敬”的“简节之音”“庄诚之音”，才是“德音”所具备的情感特征。当然，如“粗厉猛起”的“刚毅”之音，也属“和”乐的范畴。这说明“和”的情感表现并不单一，而是丰富多样的。但是，仅仅承认“和”的多种情感表现是不够的，因为在《乐记》中，无论是“和乐”还是“淫乐”，都有哀乐等种种情感表现。而“和乐”与“淫乐”的最主要区别，在于是否具有“中和”的情感特征。就

“和乐”的实施讲，情感上要“乐而不乱”“乐而不流”，气质上要“刚而不怒”“柔而不悞”。就“淫乐”的表现讲，则是“惑而不乐”“哀而不庄”“乐而不安”。这里从正反两个方面强调了“乐”的情感表现必须处于“中和”状态。从美学思想史的角度看，《乐记》讲的“中和”，更接近于孔子讲的“中和”（“乐而不淫，哀而不伤”）。

除了从“德音”“中和”来看“乐”之美的社会属性与情感属性，我们还可以从它与真、善的相互联系与区别中去获得进一步的认识。“乐”之“真”，在《乐记》中，一方面是体现在“心感于物——情动于中——形于音声——成于乐”这样一种合规律性的“乐”的形成、发展过程中；另一方面，也反映在“乐也者，情之不可变者也”，“惟乐不可以为伪”这样的认识中，由此充分肯定音乐美的本质在于对人类生活中具有精神内涵的真挚情感的反映。

当然，“真”并不就是“美”。例如，《乐记》虽然认为郑卫之音作为“乱世之音”，其产生与“治世之音”一样，都是感物而生情，并表现于音声，但是从其阶级意识和审美意识、乐教意识等角度出发，却认为郑卫之音不能成为“德音”之乐，也不符合其审美标准，故只能称其为“音”而不能称为“乐”。《乐记》虽然承认“惟乐不可以为伪”，肯定了“乐”之情的“真”，但是它认为只此并不能够成为“乐”的美。决定“乐”之美的本质的，主要还在于看其是否具有“善”（“德”）的性质，这也是《乐记》以“德”为“乐”之核心音乐思想的反映。

“善”在《乐记》中，体现在“乐”实施的目的性上，即所谓“善则行象德矣”。“善”的观念性内容，通过一定的音乐行为予以一定的表现，其表现就具有“德”的意义。《乐记》中以大量篇幅反复阐述其礼乐并行、相辅相成而天下治的音乐教化思

想，其功利目的性是明显的。从统治阶级培养自己所需的治世人才的目的来说，就其成书的那个时代而言，是有其现实的合理性的。从乐教的角度来讲，有选择地对待不同的音乐，择其“善”而用之，也是合乎情理的。《乐记》中反映的对先秦时期主要在城镇富贵人家的娱乐生活中流行的郑卫之音的排斥，也是以音乐的教化目的为前提的。至于《乐记》中魏文侯直言不讳地供认“吾端冕而听古乐，则惟恐卧；听郑卫之音，则不知倦”，反映的也是一个事实。它反映的是在文化深刻转型中音乐审美趣味的变化，说明在历史上“礼崩乐坏”的时代，《乐记》所推崇的那类美的音乐（“德音”），除了在某些乐教实施者（如孔子等）那里被用于教育外，在许多时候则是被普遍冷落的。这也表明了美的标准与价值判断的相对性。

综上所述，《乐记》所认为的美的音乐，就是所谓的“德音”之乐。它既具有“德”的社会性和精神性内容，又具有“中和”的情感特征。它以“惟乐不可以为伪”以及“乐”产生的客观规律说明“乐”的合规律性（“真”）；它提出“乐者，所以象德”，以此作为“乐”实施的目的性（“善”），此二者关系中，“善”（“德”）作为“乐”的根基，是主要的。真与善的统一，正是“乐”之美的实现。

第五节

“乐”之审美

关于《乐记》音乐思想中对“乐”的审美态度，前面已有论及，这里主要从书中提及的审美心理感受的不同层次及审美意识活动特点作些分析。

《乐记》中有关“声”“音”“乐”的论述，表明了其对音乐审美心理不同感受层次的认识。从音乐审美感受的过程讲，《乐记》提出的“审声以知音，审音以知乐”这一认识，基本符合音乐审美感受活动的心理特点。因为听觉感受器官将音声的信息（音波）传递到人脑，人脑不仅感受到乐音的运动，还能分析出乐音运动的规律与特点。《乐记》还从听觉生理感知角度提出人对乐音的感知与动物对声音的感知是两种不同层次的认识，由此对人的听觉审美从理性上提出更高的要求。从《乐记》“知声而不知音者，禽兽是也。知音而不知乐者，众庶是也”的论述看，其音乐审美心理感受的最高层次是“知乐”（“惟君子为能知乐”），它把对音、声的审美，视为“人欲”，而认为对“乐”的审美，才算是“乐得其道”，即所谓“返人道之正”。这里，《乐记》在其审美意识中提出了一对重要范畴——“道”与“欲”，此涉及到“乐”的道德价值与情感价值的关系。

《乐记》中对“乐”的审美，是将其道德价值放在重要地位。“乐”作为美的音乐（“德音”），是攀附在“德”这棵粗壮的大树

上而使自身获得生机的。“君子乐得其道”，首先就是强调审美中对“德”这一精神性、伦理性内容的把握。当然，审美观赏必然伴随着一种愉悦之情。所谓“和”，就是在“德”的内核外披上一层情感的外衣。正是依赖于审美中获得的愉悦之情，“乐”才能起到陶冶人心、“移风易俗”的社会作用。或者说，“乐”的情感是一种具有道德价值的情感，而“乐”的审美，便是在“和”的情感体验中获得符合其审美理想的思想境界，这也就是《乐记》音乐审美心理中两种审美价值（即道德价值与情感价值）的统一。

《乐记》在音乐审美中提出“返情说”，即表达了对“道”“欲”关系的认识，并且强调了审美中主体的主动选择。《乐记》承认“物之感人无穷，而人之好恶无节”，将此视为“性之欲”。也提到“奸声感人，而逆气应之”，“正声感人，而顺气应之”，基本上讲的是一种被动的反应。因此，作为审美主体的选择，《乐记》提出要“反情以和其志”，作为对“性之端”，即人的本性的复归。这里提出的正是审美中的主动反应，也是一种人为之“节”。它强调在审美中排斥“奸声”这类不美的音乐，主张视听、心智等心理活动都要“顺正，以行其义”，即符合“德”的规定性，这样才能“乐行而伦清，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁”。因此，《乐记》提出“乐者乐也”的“乐”，不是对“奸声”满足私欲的迷恋之乐，而是符合其“人道之正”的审美快乐，是体验、领悟到“德”的精神内涵的快乐。所以说，“君子乐得其道，小人乐得其欲。以道制欲，则乐而不乱；以欲忘道，则惑而不乐”，“是故君子反情以和其志，广乐以成其教”。

《乐记》也触及音乐审美心理中联想、想象的特点。如“钟声铿，铿以立号，号以立横，横以立武。君子听钟声，则思武臣”，这是由钟这种特定乐器的音色以及它在某种社会生活场景

中的运用及引起的某种情感效应，进而联想到一定生活环境中的
人与事物，故曰“听钟声，则思武臣”，这里反映的音乐审美心
理活动形式，显示了民族传统音乐审美活动中的某种特点，即往
往凭借着自然、社会生活中的特定音响而展开丰富的联想与想
象，以完成审美过程。

*

*

*

由于《乐记》成书是取综合编纂的方法，其中吸收了先秦以
来不同的思想资料，而思想资料的编纂在其成书的那个特定时代
条件中，又是服从某一完整的思想体系的。因此，这就需要我们
从承认其思想体系的完整性角度，去把握其中的一些重要命题。
一些表面的矛盾性，反映的恰恰是其思想形成的历史特点。例如
其人性论思想中，既有源于秦汉道家，又有来自先秦儒家的思想
内容。不少概念、范畴虽然与前人思想资料有关，但既已被纳入
自己的思想体系，虽似引述前人理论，实则是阐发自己的学说。
旧论新说混杂一体，这就更需要从整体的角度去把握每一个具体
的命题、概念的含义与特点。

对《乐记》音乐思想的研究，从其历史价值来说，就是将其
思想放到一定的历史范畴之内，结合当时的社会思潮、历史条件
给予恰当的评价；就其现实价值来说，就是在批判地继承这一古
代音乐文化遗产的同时，立足于现实，汲取其精华，扬弃其糟
粕。特别是在今天，对《乐记》音乐美学思想的研究，是为建立
和发展有民族特点的中国音乐美学理论服务的。例如《乐记》音
乐思想中“感于物而动”、“德”与“艺”、“道”与“欲”以及乐
教理论，都在不同程度上反映了民族音乐审美意识中的某些特
点。对这些内涵丰富而深刻的美学思想，披沙拣金，融会精华，
以建立、发展和充实今天的音乐美学理论，这正是研究《乐记》
音乐美学思想的现实意义。

第九章

《声无哀乐论》的音乐美学思想

第一节 嵇康『声无哀乐』音乐观形成的认识基础

第二节 《声无哀乐论》的剖析

第三节 嵇康的音乐美学思想



魏晋时期文学家、思想家和音乐家嵇康(223~263)撰写的《声无哀乐论》,不仅是中国音乐美学思想史上一部富于思辨性的美学论著,并且,即使从今天中国音乐美学的学科理论建设来看,这部论著也从学理层面提供了至今看来仍然富于启迪、依然具有很高学术价值的学术思想。

从历史上看,这部论著一问世,就在当时的思想界产生了较大影响。据《世说新语·文学》记,“王丞相过江左,止道声无哀乐、养生、言尽意,三理而已”。这里提到“王丞相过江左”事,即西晋末年晋室东渡事,王丞相即王导。所谓“三理”,除“言尽意”理论出自欧阳建撰写的《言尽意论》外,其他“两理”,皆出自嵇康撰写的《养生论》和《声无哀乐论》。南朝王僧虔亦称《声无哀乐论》在当时依然为“言家口实之作”(《南齐书·王僧虔传》)。南朝梁刘勰在《文心雕龙·论说》中,也称嵇康之辩声,“师心独见,锋颖精密,盖人伦之英也”。以后历朝历代,《声无哀乐论》的思想一直在不同程度上受到时人的关注,并产生了重要的影响。直至20世纪的近代中国,当人们在学习、研究了中国的音乐以及西方、东方的音乐美学思想之后,对《声无哀乐论》这一笔古代遗产的思想价值,不但有了更为深刻的认识,而且在对具有不同民族文化特征的音乐美学思想的比较研究中,看到了这一古代智慧的不朽价值。《声无哀乐论》的思想,也为今天建设具有中华民族文化特色的音乐美学体系提供了重要的参照,具有重要的学术价值。在当代的中国音乐美学研究和课程教学中,《声无哀乐论》的音乐美学思想更是受到学人的瞩目,与《乐记》、《溪山琴况》一起成为中国古代音乐美学研究中最受人关注的经典性著作。

近二十年来,对于《声无哀乐论》音乐美学思想的研究,逐渐成为中国的音乐美学思想研究的“显学”,并且其研究成果也成

为音乐美学课堂教学的重要内容。随着研究的深入,对嵇康“声无哀乐”理论的认识,既有共识,也有分歧。因此,在对《声无哀乐论》思想一般性了解之外,对其思想的评价也显得相当重要。有关对《声无哀乐论》音乐美学思想的评价,在研究和学习中,需要关注、并且值得认真思考的问题,主要有以下六个方面:

1. 嵇康对儒家传统礼教叛逆的原因以及对其音乐观的评价

从《声无哀乐论》中所设东野主人(代表嵇康本人思想)和秦客(代表儒家思想)最初的辩难中已经可以看出,双方的论辩首先是围绕对儒家传统音乐观的评价而展开的。但是,这里的评价,从其主要的倾向来看,仍然属于学理层面上的讨论,与对礼教的批评并无直接关系。例如儒家传统音乐观念中的“声有哀乐”思想,也是至今一般人所拥有的观念,并不能说主张“声有哀乐”,便就是儒家的音乐观念了。但是,嵇康讲“声无哀乐”,在魏晋时期却是有对儒家传统礼教的叛逆这样一个思想背景的。有关叛逆的因由,鲁迅在《魏晋风度及文章与药及酒之关系》一文中,称嵇康“思想新颖,往往与古时旧说反对”,分析其原因,是因为他对当时统治者虽提倡儒家礼教却又非常的虚伪很是不满,“不平之极,无计可施”,于是反对礼教,但其本心仍是“相信礼教,当作宝贝”,甚至比司马氏“要迂执得多”。这里说嵇康“相信礼教,当作宝贝”,是过了,但是,若认为嵇康是因为司马氏集团表面上提倡名教,实际上却争权夺利、排除异己,具有十足的虚伪性,再加上他所处的时代有老庄哲学为魏晋名士的处世提供了精神支持,因而以激烈的态度“越名教而任自然”,应当是能够理解的。这样的态度,其实和从本质上全然排斥儒家传统礼教,也是不同的。就嵇康的个人处世态度而言,他真的与传统

礼教毫无关系了吗？嵇康在《家诫》中要其子遵循“忠臣烈士之节”这些在当时实际上已是属于儒家传统道德范畴的行为准则，并要他处世谨小慎微、明哲保身，说明他在处世态度上（如何教子也是处世态度之一种），并非叛逆到与传统礼教毫无关系。

再回到嵇康音乐观与传统儒家音乐观的关系上来，这方面，日本学者原正幸指出，在《声无哀乐论》的“第八问答中看到道家音乐观和儒家音乐观的交错影响。这是由于嵇康根据作为杂家的《淮南子》的音乐观而使其礼乐批评的基本论理更缜密地发展”，并且指出“不能单纯地说嵇康否定了儒家的音乐观，而应该说他是超越了传统儒家的音乐观”，这些是很有见地的论点。（原正幸：《论嵇康〈声无哀乐论〉的礼乐批评》，《文艺研究》2001年第1期）在嵇康之前，我们在秦汉道家的代表性著作中，从《吕氏春秋》到《淮南子》，都可以看到以道家思想为基础，吸收儒家等诸家思想而构成新的思想体系的特点，而这些在《声无哀乐论》的第八难中均有反映。其中认为“移风易俗，莫善于乐。然乐之为体，以心为主”，又讲“为可奉之礼，制可导之乐”，对“先王用乐之意”以解释，明显是吸收了儒家音乐思想中的一些概念和思维方式，但是这些都是以道家思想为基础的。因此，就嵇康音乐思想中道家音乐观和儒家音乐观的某种联系而言，准确地讲，不是接近，更不是全然无关，而是吸收、借用甚至超越。

有关对嵇康音乐思想的价值评价，如果对以嵇康为代表的魏晋名士特有的处世方式有所了解，便会知道这些名士的所作所为，其实是社会上一群极具个性、行为特殊的人士所为，这类行为的产生，也是特殊社会环境的产物。这些名士的行为、观念，虽然确有追求个性解放的特点，但就其社会性而言，绝非能代表大多数人的行为和观念。涉及对“声无哀乐”思想价值的评价，

若称其为“人民的心声”，似有大而论之、无限提升之嫌。

2. 嵇康讲“声无哀乐”并非否认“乐有哀乐”

在《声无哀乐论》中，“声（音声）”不等于“乐”。“乐”的存在，是根本的存在，而作为“乐”中之“声（音声）”，是作为“乐”的一个要素而存在。如果要追究《声无哀乐论》究竟是“乐本体”还是“音本体”，那么，可以明确地回答，是“乐本体”。（修海林：《“乐”作为文化行为方式的存在》，《音乐艺术》2001年第2期）在这样的认识前提下，我们就会明白，嵇康讲“声无哀乐”，但并非否认“乐有哀乐”。既然已经承认或理解到嵇康之所以能够讲“情之应声，亦止于躁静”“躁静者，声之功”，就说明他已经认识到音声能对人产生情绪上的影响；但是，如果再看到与此同时，嵇康实际上已经说明了人的哀乐情感是由社会生活中产生的（“自以事会先构于心”），而这种哀乐情感，是会在“乐”活动中表现出来的，那么，在《声无哀乐论》中，“声无哀乐”和“乐有哀乐”并非是相互排斥的概念，这也是不言而喻的。

与一般人简单地在“音声”与“哀乐”情感之间建立某种直接对应关系的见解不同，嵇康只是更加强调在“乐”的活动中“心”的作用（“乐之为体以心为主”）。所以，嵇康实际上并没有完全割断人的情感与音声的关系，他只是不把这种关系绝对化、固定化。据此，如果仅仅以嵇康讲“声无哀乐”，就认为他是完全否定了“音乐的音响与人的感情之间存在着某种对应关系”，而认为这是其理论上的致命弱点，那么，只要论证在音乐生活中，音声与特定感情的发生之间，并不存在必然对应关系（在文化差异依然存在的条件下，这种情况仍然存在），这种评价就可能是一种对嵇康“声无哀乐”理论的极大误解。这方面潜伏着的

理论危机是，在对嵇康理论的译读和对其论点的分析中，笼统地用今人使用的“音乐”（通常视为“音”）的概念，来模糊嵇康已经在理论上予以区别，并且分别作为立论依据的“乐”与“音”的概念区分，会有评价上的误解。其实，在“乐”的范畴中，“音声”加上“心”的哀乐情感，是可以构成“有哀乐”的音乐体验的。

3. “文化差异”与“文化认同”作为不同的认识前提而导致认识上的差异

就嵇康“声无哀乐”立论的依据而言，其中很重要的方面，是通过强调文化的差异而论证其观点的合理性，这同代表传统儒家音乐思想的《乐记》以文化认同为认识基础，通过强调“人心之感于物”的普遍性来论证制礼作乐的必要性，正好形成明显的对比。这也反映在《声无哀乐论》中东野主人与秦客的辩难中。嵇康对于文化差异性的认识，简括起来就是两点，一是讲文化心理方面的差异（“殊方异俗，歌哭不同”），一种是情感心理方面的差异（“理弦高堂而欢戚并用”）。从中国音乐美学思想史上看，在认识上能够讲文化的差异，并以此为据探讨音乐审美现象的多样性、非一致性，比之简单地讲文化认同要深刻得多，理论贡献也往往大得多。

同样与对嵇康“声无哀乐”理论的评价有关，一般人在对待音乐审美中的特殊现象时，经常是以文化认同为其认识前提，从而认为其理论不能成立，甚至认为是诡辩。但是，如果从并非没有事实依据的文化差异的认识前提来看待其理论，则会发现，所谓“声无哀乐”或音声之“无常”现象，的确是存在着的。嵇康讲的“殊方异俗，歌哭不同”的音乐现象，在今天音乐人类学家的眼中，就是一种典型的反映文化差异的现象。因此，如果只取

文化认同的角度而对嵇康的理论作否定性的评价，显然是片面的。即使在今天，音乐人类学的调查事例也仍然可以表明“殊方异俗，歌哭不同”现象的存在。如果在音乐美学研究中，能够引入音乐人类学的视角，就不会作出偏于一端的价值评判来。这是一个可以做进一步展开的研究专题。

4. 《声无哀乐论》并不是中国的自律论美学著作

有关对嵇康音乐美学思想价值的评价，不少人将嵇康的“声无哀乐”理论，与西方汉斯立克《论音乐的美》这部被认为是西方自律论美学代表性著作的思想作比较，认为两者都注重音乐的形式，注重对音乐特殊性问题的探讨，因而将《声无哀乐论》也视为中国的自律论音乐美学著作。其实，音乐美学上的自律论问题，固然可以从认识论的角度，对音乐审美的特殊性、确定与不确定性、乐音的构成与表现等方面的问题进行探讨，但是，所谓自律论的问题，从认识上讲，并不仅仅是认识论的问题，而是有更深层的、即本体论的理论前提。这方面，只要在理论上看到了“乐本体”与“音本体”在本体论方面的理论分析，并且了解了《声无哀乐论》在有关本体论的认识上，实际上仍是以“乐本体”为其理论前提（修海林：《“乐”作为文化行为方式的存在》，《音乐艺术》2001年第2期），同时也认识到“音声”不等于“乐”、“声无哀乐”并不等于“乐有哀乐”，也就不会简单地将嵇康的音乐美学思想作为自律论美学思想来对待了。随着中西音乐美学研究的深入，我们已经不应仅从表面上对中西音乐美学的特点作横向比较，而是应当首先从分析其思想内涵入手，继而对中西音乐美学思想的不同特质或者在何种层面上具有相似处、又在何种层面上有所不同，作更深入的探索。

5. 在“情之应声，亦止于躁静”的前提下，嵇康并未完全割断音声与情感之间存在的联系

通过对音乐审美中情感、情绪概念的区分和重新界定（修海林：《论嵇康的音乐美学思想》，《中央音乐学院学报》1985年第2期），将此理论作为一把“刀子”来剖析嵇康的“声无哀乐”理论，我们就可以看到，在“情之应声，亦止于躁静”的前提下，嵇康并未完全割断音声与情感之间存在的联系。嵇康若是只讲“躁静者，声之功”，则只看到了音声能够引起人的躁静情绪这个现象，但是进而讲到“情之应声，亦止于躁静”（注：此中的“情”，是情感而非情绪之“情”），则是明确地讲了音声与情感之间存在着的联系，以及情绪（“躁静”）在两者关系中起的中介作用。因此，“情之应声，亦止于躁静”的表述，比之于“躁静者，声之功”，在嵇康“声无哀乐”理论的整体构成中，具有更为特殊的价值和意义，这也与对其理论价值的评价有关。

另外，需要认识的是，针对音乐审美中的“无常”现象，嵇康强调“心”的作用，并将音声与情感的联系限定在“躁静”的情绪反映这一中介环节上。但是，针对音乐审美中的“有常”现象，这一论点则会让人认为似乎是割断了音声与情感之间的联系。其实这里反映的，正是前面讲到的“文化差异”认识前提和“文化认同”认识前提的区别。可以说，嵇康是在“文化差异”的认识前提下，强调了音乐审美中的“无常”现象。因此，需要补充的是，在“文化差异”认识前提下，不能说强调了“无常”现象的存在，就是割断了音声与情感两者之间的联系。所以，一般性地以嵇康否认音乐能表现哀乐情感、否认音乐的音响与人的感情之间存在着某种对应关系，便认为其论点是完全错误的看法，在认识上是只讲了“文化认同”的认识前提，而忽视了“文化差异”这一同样可以在许多情况下作为现实依据而存在的认识

前提。

6. 嵇康“声无哀乐”社会学方面的理论意义和相关评价

嵇康的“声无哀乐”思想，不仅有音乐美学思想方面的价值，并且还有更大范围的思想价值。虽然目前人们对这一思想的认识，还主要是在学术领域而非社会实践领域，但是，在社会学领域，“声无哀乐”的思想具有特别的意义。从音乐美学的角度讲，“声无哀乐”在音乐实践和理论研究中，主要是用于对音乐活动中音乐审美的特殊性及其规律、特点的了解，但是，若是从社会学的角度来看待和理解，“声无哀乐”在现实生活中，一方面经常呈现的是“他人即地狱”、个体思想行为经常被人误读、误解的一面，另一方面隐含的是个人可以坚持自己所思所为、不从俗流的一面。从这点上讲，“声无哀乐”在今天一般人的观念和处世方式上，不论是从音乐学的角度还是从社会学的角度，不论是学理上的独到识见还是个性上的不从俗流，真正认同者仍然是少数，何以言其能代表大多数人的心声？

对于《声无哀乐论》理论的认识，有不少论文、教科书都提到该书“有诡辩论因素”，用今人的观点来看待《声无哀乐论》中主客辩难的表达方式，确也可以从辩难中比喻的不恰当作出这样的评价；并且，这样的评价似乎不需深入了解，便可让人认同。但是，对一个理论的评价，不论是持何种评价观点，都应尽力在确实作了深入了解的基础上，再作判断和评价。如果未对“声无哀乐”理论有更深入的理解，甚至将其中一些涉及文化差异性、音乐特殊性的论述也视为“诡辩论因素”来对待，这种表面上并不错的评价和判断，实际上掩盖着理论研究上的浅尝辄止。可以指出的是，虽然笔者在研究《声无哀乐论》之初，就已经听到“诡辩论”一类的轻率评价，但是迄今为止，还没有看见

一篇真正能在深入了解“声无哀乐”理论的基础上，明确就其“诡辩论因素”作基本分析的文章或文字。因此，似乎有必要说明，在不甚了解的基础上来作这样的评价，不仅于研究者无助，亦于学习者无益，其效果同理论研究中似是而非的判断没有什么两样。

以上六点，均与对嵇康“声无哀乐论”思想价值的评价相关。当对嵇康《声无哀乐论》的研究已经有了大量成果的时候，就需要将这些经常隐藏在理论研究深层中的问题揭示出来，以引起读者的注意，以利于理论研究进一步的发展。

《声无哀乐论》的特点，一是它的思辨性强，二是较之先秦两汉的音乐美学思想，更为深入地对音乐艺术审美特征及特殊规律进行了探讨。这里除了将对嵇康音乐美学思想的前源、哲学基础、音乐审美态度，以及其中的概念、范畴、整体的认识作分析外，还尝试从音乐美的本质、音乐的审美感受特征、音乐的社会功能诸方面进行探讨。本文还将利用在音乐美学研究中音乐审美心理方面（情感、情绪概念的重新界定）的新的认识成果，对嵇康音乐美学思想的得失加以分析，它有助于纠正以往因对音乐审美特殊现象与规律的认识不足而形成的对嵇康音乐美学思想评价的失当。

第一节

嵇康“声无哀乐”音乐观形成的认识基础

嵇康“声无哀乐”思想的产生，从思想史的角度讲，有前人的影响。特别是在西汉的著作中，就有不少据引先秦的佚事，指出“声无哀乐，乐本在心”这一音乐审美现象的记述，其中不少认识也是具有一定的理论形态的。对嵇康“声无哀乐”思想产生影响的，可提到西汉刘向《说苑·善说》、两汉之际桓谭《新论·琴道》中对先秦雍门周以琴见孟尝君事的记述，以及严可均辑《全汉文》收扬雄《琴清英》中对传说中晋王听孙息鼓琴之事的追记。而汉初刘安《淮南子》中不仅有对雍门周鼓琴事的记述，而且已经有“夫载哀者闻歌声而泣，载乐者闻哭者而笑”一类的理论表述。这些表明，对于音乐活动中“声无哀乐”的现象，人们是早已注意到了的。但是，这些事例的记载，从整体上看，基本上属于对“声无哀乐”现象的经验性描述或纪实，并未能形成一个独立、完整的理论形态，并构成一种独特的音乐美学思想体系。

因此，从嵇康“声无哀乐”音乐美学思想的形成讲，虽然有前人的影响，但其思想体系的形成，可以说是完全得力于他本人思维的深刻。刘勰对其“师心独见”的评价，完全是中肯的。

1. 嵇康在音乐实践活动中的审美态度

嵇康所处的时代，上承秦汉，下启隋唐。当时的文学艺术正处于古代文学艺术发展的重要转折阶段。鲁迅曾从文学史的角度，将这个时期概括为“文学的自觉时代”。实际上，非但是文学，在绘画、书法以及音乐等艺术领域中，都表现出比前人更为重视认识各门艺术所特有的创作和审美规律这样一种倾向。

在音乐领域，嵇康作为以琴见称的名士，不仅积累有相当丰富的经验，并且较之前人，更注重对艺术特殊规律的认识。同他的音乐美学思想有关，作为当时的著名琴家，他所奏的《广陵散》声调绝伦。世传他创作有《嵇氏四弄》（《长清》《短清》《长侧》《短侧》四首琴曲）。在琴的创作和演奏实践方面，他都积累有相当丰富的经验。

与当时整个文化艺术的发展具有更多的自觉性相一致，嵇康较之前人，更为注重对琴乐艺术特殊规律的认识。他相当重视音乐形式结构上的协调运动、变化发展以及错综统一等规律。嵇康那篇颇负盛名的《琴赋》，曾有人认为，“音乐诸赋虽微妙古奥不一，而精当完密、神解入微，当以叔夜此作为冠”（何焯《文选评》）。从嵇康在《琴赋》中的描写可以看出，他相当重视音乐形式结构上的协调运动、变化发展以及错综统一等规律，其中集中反映了他对乐音谐和特性的认识和对音乐形式美的鉴赏。从《琴赋》中看，嵇康对于音乐形式美的认识是相当深入的。他写到：

及其初调，则角羽俱起，宫徵相证，参发并趣，上下累应，蹀躞磔路，美声将兴，固以和昶而足耽矣。

此处虽是讲调弦，反映的却是他对音乐谐和特性的认识。正是由于琴声之间的“俱起”“相证”“参发”“累应”，才有“美声将兴”的结果，这说明音乐审美中的和美、谐和、畅达一类的感受，都是与音声的变化、丰富联系在一起的。

嵇康在《琴赋》中，写有如下一段关于琴的审美的文字，这也同其“声无哀乐”的思想有关。他写到：

论其体势，详其风声，器和故响逸，张急故声清，
间辽故音庑，弦长故徽鸣，性洁静以端理，含至德之和
平，诚可以感荡心志，而发泄幽情矣。

从这段描写看，无论是在乐器的体势、性能，还是在人的审美心境等方面，都贯穿着一种崇尚自然平和之美的音乐审美观。

在《琴赋》中，嵇康还谈到，“可以导养神气，宣和情志，处穷独而不闷者，莫近于音声也”。他还认为，“赋其声音，则以悲哀为主；美其感化，则以垂涕为贵”这样一种审美态度，“丽则丽矣，然未尽其理也。推其所由，似元不解音声；览其旨趣，亦未达礼乐之情也”。这表明，他在《琴赋》中坚持的仍然是《声无哀乐论》中阐明的，据“自然之理”，求音声之“自然之和”，达“平和之乐”的审美观点。

嵇康的音乐审美态度，是主张怀平和之心，托之以平和之声，从而达到“怡养悦愉，淑穆玄真，恬虚乐古，弃事遗身”的精神境界。但是，就像嵇康在诗文中自喻的“目送归鸿，手挥五弦，俯仰自得，游心太玄”（嵇康：《兄秀才公穆入军赠诗》）那种自得以忘忧的审美体验，并不能割断他与现实生活的联系一样，他那投身于自然山林的避世态度，掩盖了其愤世嫉俗的人世态度。即使在其音乐实践活动中，也是既有隐身竹林、以琴诗自乐的一面，又有刚肠嫉恶、慷慨任性的一面。即使在临刑就义的人生最后一刻，他依然是“神色不变，索琴弹之，奏《广陵散》曲”（《世说新语》），这作为嵇康一生音乐实践中动人心魄的一页，全然不同于寄情山岳抚琴竹林的审美情趣，而是包含着他对生活更为深刻的认识与体验。他那“神气不变”、从容就义的态度，正是由内心的极度不平而达到的一种置生死于度外，坦然自

若的平和境界。这里既包含着他对司马氏集团所为的极度轻蔑,也表明他对自己在司马氏集团篡权过程中所持的抗争态度有着非常清醒的认识。因此,嵇康在其生命的最后关头所达到的那种更高层次上的平和之美境界,在实质上体现了其人生态度,也是其“越名教而任自然”主张的实践,它含有自我解放的意义。这是他在生活的漩涡中具有深刻内省和觉悟的体现,尽管这只是他生活浪峰上短暂的一刻,但它所显示的,却是他一生音乐审美实践中达到的最高精神境界。

2. 嵇康音乐思想的哲学基础

(1) “名教”与“自然”之辨。

魏晋时期有“名教”与“自然”之辨。汉末社会动乱,士人推崇老庄,崇尚虚无,并以此为重要精神支柱,儒家思想已难保其独尊地位。当时的统治阶级出于维护其政治统治的需要,想重新恢复礼教往昔的权威,对名教作出新的合理的解释。因此,重新综合儒道,援道入儒,成为当时哲学思想发展的一个趋势。但是,值得注意的是,嵇康要比同时代人更加偏离传统儒家思想轨迹,不同凡响地提出了“越名教而任自然”的口号。这在很大程度上,一方面反映的是嵇康对当时提倡儒家名教虚伪性的认识,另一方面也反映他对司马氏集团借维护“名教”之名,排除异己、篡夺曹氏集团权力的所为的憎恶和不满。

嵇康反“名教”的意识,要比同时代一般人强。在礼乐的问题上,同为魏晋名士的阮籍,虽在放达越礼上常与嵇康一致,但在“乐”的实施问题上,仍然有调和“名教”与“自然”和否定“名教”、肯定“自然”的细致区分。阮籍在其《乐论》中虽然承认“乐”有其“自然之道”,但认为此在音声,是“以大小相君,应黄钟之气”,在人事,则是“君臣不犯其位”,其背后仍是“礼

乐正而天下平”的政治理想在起作用。所以他在《乐论》中表达的是“名教出于自然”的思想。而嵇康则认为“名教”在本质上是虚伪的东西，一旦提出“名教”，就已经不是他理想中“崇简易之教，御无为之治，君静于上，臣顺于下”的自然谐和的社会局面了。这里的表述，虽然并未完全脱离传统儒家君臣等级观念的束缚，但是认识的前提仍然是崇尚道家的“无为之治”。嵇康“非汤武而薄周孔”（《难自然好学论》）、“六经未必为太阳”（《与山巨源绝交书》）的思想，虽然极端，但表明了他在现实生活中轻视儒家礼教的叛逆意识。

（2）对音声本质认识的唯物主义一元论。

嵇康的哲学思想基础是其唯物主义自然观。同两汉经学、神学目的论相对立，他认为万物是由阴阳二气的矛盾运动而形成，在《声无哀乐论》中发挥为“天地合德，万物资生，寒暑代往，五行以成。章为五色，发为五音。音声之作，其犹臭味在于天地之间。其善与不善，虽遭浊乱，其体自若而无变也”，讲了音声存在的客观性。这同汉代王充的“天地合气，万物自生”的思想是一致的。

在认识上，嵇康由肯定音声有其“自然之和”的本质特征，引出音声不以人的爱憎哀乐等情感而改变其自身的自然属性这样一种看法。他还谈到，人的哀乐之情，不是凭空产生的，而是来自于对社会生活的体验。这就是他说的“哀乐自以事会先构于心”的含义。这样，在物质与精神、存在与意识的关系中，嵇康并未将“音声”理解为先验的存在，虽然音声的自然之和本身就包含了音心之间某种相谐的关系在内，但是他首先肯定的，仍是其自然属性。嵇康也未将“心”视为无本之木、无源之水，认为人的哀乐情感来自于社会生活，这使得他的音乐思想基本保持了唯物论的面貌。

(3) “言意之辨”与心声关系。

魏晋时期，除有“自然”与“名教”之辨，还有表明玄学兴起的“言意之辨”。汤用彤先生谈及此事时说：“王弼首唱得意忘言，虽以解《意》，然实则无论天道人事之任何方面，悉以之为权衡，故能建树有系统之玄学。”（汤用彤：《魏晋玄学论稿》，《汤用彤学术论文集》中华书局1983年版，第214页）“得意忘言”说作为影响广泛的美学思潮，对艺术审美思想的发展有其积极的作用。

与《声无哀乐论》有关，嵇康在心声关系的思辨上，是取了“言不尽意”的认识方式。嵇康认为，得心（哀乐情感）不依靠声，不凭声以知心，音声除了作为触发人感情的媒介物，对人产生“躁静”“专散”一类情绪上的反应外，对心的认识没有任何作用。所以，在认识嵇康关于心声关系的思辨方式上，用“言不尽意”要比用“得意忘言”的比附更为恰当。当然，嵇康在心声关系上“言不尽意”的思维方式，很多时候是结合音乐审美现象的特殊规律来谈，只是在完全否认音乐审美中心声之间，即音声与哀乐情感之间的联系上，使其理论上有所偏颇的一面。但是在对音乐审美心声关系的认识上，他毕竟不囿于常理，从音乐审美的特殊性和文化差异的角度，提出了一些颇具理论价值的问题。

(4) 求自然之理以正名实。

名与实，是中国哲学史上一对重要的范畴。先秦诸子就曾对此进行过深入的辩论。荀况在音乐审美心理认识方面，就曾由“制名以指实”提到对音声与哀乐情感认识的不同心理层次，即“声音清浊，调竽奇声，以耳异”，“喜、怒、哀、乐、爱、恶、欲，以心异”（荀子《正名》），以辨音声需“缘天官”，识哀乐靠“心有微知”来说明听声与情感体验的不同，并强调了心的“微知”的作用。这种见解，可以视为“声无哀乐”思想产生的

前源。

在《声无哀乐论》中，从思辨的方法上讲，嵇康非常注意从事物的名实关系来为自己的理论求证。他明确提出，“推类辨物，当先求自然之理”，并将此方法用于论述中，提出了音乐美学中许多重要的概念和范畴。例如，在求哀乐之名实的辩难中，他以“求自然之理”的态度，论证音声具有“自然之和”的本质与人的情感无关。另外，嵇康始终将“音声”的概念与具有诗、乐、舞的综合艺术形式以及与“礼”构成一体的“乐”加以严格的区分，在理论表述上相当严格地区分使用“乐”与“音声”的概念，这不仅反映他对音乐存在方式的完整的和不同层面的认识，并且表明其思维逻辑的严谨与认识上的完整。

第二节

《声无哀乐论》的剖析

《声无哀乐论》本身的命题表明，辩难的焦点集中在音声究竟有无哀乐这一中心问题上。文章通过秦客（嵇康自设的对立面）与东野主人（代表作者本人观点）之间的八次答难，阐述了“声无哀乐”的音乐美学思想。

有必要指出，嵇康提出“声无哀乐”的命题，是就“音声”（即音响组合及其运动）的范畴与属性而言的，命题本身反映了嵇康在探讨音乐美的本质时，首先是将视线集中在音乐的形态层面上，并由音声的自然和谐属性谈及它与人的情感处于怎样一种

关系之中。

全文开首，便是秦客的发难：

闻之前论曰：“治世之音安以乐，亡国之音哀以思。”夫治乱在政，而音声应之，故哀思之情表于金石，安乐之象形于管弦也。又仲尼问《韶》，识虞舜之德；季札听弦，知众国之风。斯已然之事，先贤所不疑也。今子独以为声无哀乐，其理何居？

这段开首之难，集中反映了秦客以及他所代表的传统儒家音乐思想的基本要点。秦客以为，音乐与社会治乱存在着一种对应的关系，反映在具体作品上，由“金石”“管弦”中表现出的哀乐情感，是一种包含着具体社会内容，并能从音乐审美感受中获得的情感体验。而其对立面的主人，则持“声无哀乐”，即音声不表现哀乐情感的论点。这里需要指出的是，在双方的论点中，对哀乐情感的认识是一致的，这也是进行辩难的基本前提。这样，问题就集中在音声能否表现哀乐情感，音声与人的情感处在怎样一种关系中，音乐与政治盛衰、风俗移易的关系等这些重要问题上。

嵇康以此一难而牵动全篇，确实把握了问题的要害。针对秦客所难，主人点出“斯义久滞，莫肯拯救，故令历世滥于名实”，从而围绕音声哀乐之“名”“实”展开全文的争辩。下面从四个相互关联的方面，剖析嵇康“声无哀乐”思想的整体构成及其内在逻辑关系。

1. 哀乐之“名”“实”

嵇康在答难第一部分中谈到：“声音自当以善恶为主，则无关于哀乐；哀乐自当以情感而后发，则无系于声音。名实俱去，则尽然可见矣。”就是说，音声本身自有其自然属性，与人的哀

乐无关；所谓哀乐，是人内心之情先有所感，然后才在听音乐时表露出来，至于情因何而感产生哀乐，这与音声本身无关。所以，音声中既无哀乐之“实”，也就没有哀乐之“名”，故曰“名实俱去”。

嵇康还谈到：“夫哀心藏于内，遇和声而后发，和声无象而哀心有主，夫以有主之哀心，因乎无象之和声而后发，其所觉悟，惟哀而已。”这就是说，人的情感先已存在心中，音声本身不包含也不表现情感，人的悲哀情感只是受了音声的感召才被引导出来。因此，人实际感受到的只是自己内心的悲哀而已。所谓“和声无象”的真实含义，即是“声无哀乐”。

哀乐之“名”“实”，取决于音声能否表现哀乐情感，这在嵇康，是以“和声无象而哀心有主”来解决的。但是，需要进一步弄清的是音声（“无象之和声”）与人的哀乐情感是处在怎样的关系中，这牵涉到嵇康关于音声之“无常”的认识。

2. 音声之“无常”

嵇康依据音乐审美中产生的特殊现象，提出了“音声之无常”的观点。他说：“夫殊方异俗，歌哭不同。使错而用之，或闻哭而欢，或听歌而戚，然其哀乐之怀均也。今用均同之情而发万殊之声，斯非音声之无常哉。”与此相关，他曾提到，“夫会宾盈堂，酒酣奏琴，或忻然而欢，或惨尔而泣”。他还提到，“理弦高堂而欢戚并用者，直至和之发滞导情，故令外物所感得自尽耳”。这里，嵇康实际上已提到两种差异性的存在。其一，嵇康提出，在不同的民族、地域，由于风俗、地理以及审美习惯在地域、民族文化心理方面存在着差异，其哀乐情感的表现方式也不相同。嵇康以此说明音声与情感表现之间没有必然的、确定的对应关系。其二，嵇康还提到另一种重要的审美现象——“理弦高

堂而欢戚并用”，嵇康在这里从不同的审美者因其内心情感与心理状态的差异，而形成截然相反的审美效果这个角度，说明音声与情感之间的“无常”关系。

以上事例构成了音乐审美中一种复杂而又特殊的现象，即：同样的情感可以有不同的音乐表现方式，而同样的曲调亦可以引起不同的感情体验，这就是“音声之无常”的含义所在。当然，“无常”现象的产生并不只是在于审美心理的差异等因素，也在于音乐审美的特殊规律。从“和声无象”到“音声之无常”，表明了嵇康对音声的具体认识：其一，音声本身不表现情感；其二，音声本身与情感之间没有必然对应关系。那么，音声究竟表现什么？音乐的本质又是什么？这就涉及到了嵇康的“和”的音乐思想。

3. 音声之“自然之和”

嵇康对音乐“和”的特性的认识，不是从纯理性思辨中，而是从音乐实践中得出来的。针对秦客“音声自当有哀乐”的看法，主人据“舜命夔击石拊石，八音克谐，神人以和”的记载，说明“至乐虽待圣人而作，不必圣人自执也。何者？音声有自然之和，而无系于人情，克谐之音成于金石，至和之声得于管弦也”。这里提及的具“自然之和”属性的音声，是作为无系于主观人情的客观存在而提出来的。音声相对于人的情感，一旦被创造出来，便具有一定的独立意义，它可以传之于后世而“不必圣人自执”。在嵇康看来，只要掌握了音声运动的某种规律，就能将其“成于金石”，“得于管弦”，从而获得再现。这正是一种实践性的音乐认识。

关于对音声本身谐和特性的了解，嵇康不认为音声本身有哀或乐的区别，而是认为音声有它自己的表现及存在方式。“声以

单复、高卑、善恶为体”，“声音之体尽于舒疾”，“声音虽有猛静，各有一和”等等，都属于音声的“自然之和”范畴。“和”的音节，其自身存在着运动与形式上的对立与差异。所以，在嵇康看来，“曲变虽众，亦大同于和”。其言下之意是指，音声的“和”并不排斥自身的运动、变化，但其中并无哀乐。这表明，嵇康力图从音声自身的运动与听觉感受上的特征去说明“和”的本质。“和”既是音声的自然本质属性，又具有自身的运动形式。音声的“自然之和”，是嵇康“声无哀乐”观点的基本出发点。但是，嵇康也提到，在音乐审美感受中，尚有平和与不平和的区分，这就牵涉到他对“心”“声”关系的看法。

4. “心”“声”关系

音声的“自然之和”，是嵇康“声无哀乐”音乐美学思想的一块重要基石。而嵇康对“声无哀乐”思想的进一步阐发，主要是从人的内心情感(“心”)与音声(“声”)的相互关系上加以说明的。

人们一般用“心声二物”来概括嵇康对心声关系的认识。关于“心声二物”，主人在答难第四部分提到：

器不假妙譬而良，箫不因慧心而调，然则心之与声明为二物，二物诚然，则求情者不留观于形貌，接心者不借听于声音也。察者欲因声以知心，不亦外乎？

嵇康以声形而喻，借以说明形与声都是形式上感受的东西，并不能替代说明人的真实的内心情感。音声相对于人心，在形式上具有独立意义，这与秦客所谓“盛衰吉凶，莫不存乎声音”的看法相比，更倾向于从音声自身的特性来看待音声与人心的关系。此外，音声本身具有“自然之和”，而音声与情感又处在“无常”的关系中，因此对音声的感受并不等于就能够把握人的

内心情感。

但是,同样需要强调指出的是,在心声关系中,嵇康并不因此而否认音声对人心理、生理产生的影响。在答难第五部分,主人据“自然之和”的认识,针对心声关系提出,音声“皆以单复、高埤、善恶为体,而人情以躁静、专散为应”,并说:“声音之体,尽于舒疾,情之应声,亦止于躁静耳”,其中的“单复、高埤”皆属“自然之和”,并无哀乐情感,而与之呼应的“躁静”“专散”的心理反应,则属音乐审美心理活动中情绪感受上的一种反应。这是嵇康音乐美学思想研究较重要的一个方面。以往的研究认为嵇康完全割裂了情感与音声的联系,是“心声二元论”,却没有看到在“情之应声,亦止于躁静”这点上,嵇康仍然肯定了人在听觉感受中对音声在情绪上的反应,而这种“躁静”的情绪反应,是不同于哀乐的情感体验的。不认识到这一点,便会对嵇康音乐美学思想的价值判断产生失误,也难以真正了解这笔宝贵遗产的历史价值以及对于今天音乐美学研究的重要意义。(与此认识有关,对于音乐审美心理活动中情绪与情感的概念区别,可参阅拙文《音乐审美情感情绪问题的研究》,《中国音乐学》1987年第2期)

音声自身运动对人情绪上的影响,是嵇康对心声关系的第一层认识;而音声与人的情感之间的关系,则是他对心声关系的第二层认识。嵇康提出:“声音以平和为体,而感物无常;心志以所俟为主,应感而发。”首先,声音之“感物无常”,是说音声既然“以平和为体”,当然无甚哀乐,因而由“平和”的声音并不能获得什么确定的情感。其次,审美中产生的情感,是心志所俟。它先存在于心中,只是由于“至和之发滞导情,故令外物所感得自尽耳”。嵇康将此比喻为“犹酒醴之发人情”。它说明音乐审美中获得的情感体验,并不如同秦客所述,是“声使我哀,音

使我乐”，而是哀乐“自以事会先构于心，但因和声以自显发”。这里所揭示的是，音乐审美中感受到的哀乐情感只能是审美者生活中产生并以某种心理形式积存于心中的情感。

这样，在嵇康的音乐审美认识中，便存在着两种审美状况：一种是以平和之心感受平和之乐（“随曲之情尽乎和域”），这是主客体统一的平和之美；另一种是主体内心不平和（哀乐情感“自以事会先构于心”），因乎平和之声，“其所觉悟，惟哀而已”。所以，音乐审美中哀乐情感如何产生这个问题，在嵇康那里，是以音声的“发滞导情”作用来说明和解决的。

第三节

嵇康的音乐美学思想

如上所述，嵇康在其论辩中，以毫不隐晦的方式提出并探讨了音乐美学中最敏感的一些问题，其论点以往常常被人称为“诡辩”，甚至有人认为其思维是混乱的。其实，嵇康的基本论点之间，是具有相当严密的逻辑关系的。前文所作的“剖析”，正是根据嵇康辩难的基本思路与论点而加以归纳的。在理解嵇康音乐美学思想的研究中，之所以至今仍是众说纷纭，除学术角度不同外，对音乐审美特有的现象和规律认识不足、对音乐美学症结问题（例如心声关系，情感、情绪的概念区分）把握不透，应当说是最主要的原因。

要完整地了解嵇康的音乐美学思想，还需要从音乐美的本

质、音乐的审美态度、音乐的社会功用这三个不同的角度做进一步的认识。

1. 关于音乐美的本质

嵇康无论是在社会生活还是在艺术实践中,都始终贯穿着一种崇尚自然、追求平和之美的审美意识。他在社会政治态度及处世态度上,主张“越名教而任自然”,在修身养性上主张“任自然以托身”,而在音乐审美活动中,则主张外得“自然之和”的平和之声,内存“忧喜不留于意,泊然无感而体气和平”的平和之心,从而达到平和之美的境界。因此,在音乐审美中,他以平和之美作为音乐美的本质特征。他理想与实践中的音乐美,概括起来说,就是一种具平和之美的音乐。而平和之美在嵇康那里,是在音乐审美过程中的心声关系中构成的。

必须了解,在嵇康的认识中,平和之声不等于平和之乐(即:音声 \neq 乐)。这即是说,仅仅有“声”的存在,并不能构成完整的“乐”(音乐)的存在。至少在心声关系上,嵇康是将“声”与“心”的存在作为“乐”的存在的必要条件。他强调指出,“音声有自然之和”,而“乐之为体以心为主”。将此与魏晋玄学中“体”“用”之辨以及嵇康关于心声关系的认识联系起来,可以看出,就“心”“声”二者与乐的存在而言,嵇康是以“心”为乐之“体”,而以“声”为乐之“用”。就“心”而言,乐是否平和,首先在于心是否平和;就“声”而言,它作为乐之所“用”,其作用只在于“发滞导情”。因此,“心”在乐中占主导地位。对于音声,他肯定的是其自然和谐的客观属性;对于心,肯定的则是其社会属性。而这里所依据的,正是“乐之为体以心为主”的思想。

总之,嵇康对音乐美的本质的认识,是其音乐美学思想的核

心部分。平和之声与平和之心的完美结合，便构成其理想与实践中的美的音乐。前者反映他对音声自然谐和特性的认识，后者反映他对音乐平和精神的追求，音乐（“乐”）的美，即存在于两者的统一之中。

2. 关于音乐的审美

音乐审美中的心声关系即音声与情感的关系问题，是嵇康音乐审美思想的重要组成部分，其论点可概括为“导情”说与“躁静”说。

关于“导情”说，《声无哀乐论》中反复提到，“至夫哀乐，自以事会先构于心，但因和声以自显发”，“理弦高堂而欢戚并用者，直至和之发滞导情，故令外物所感得自尽耳”。这里阐述的正是音声的“导情”作用。

与此相联系，嵇康虽然承认音声对人心的影响，却否定音声与情感存在着某种直接的对应联系。“导情”也只是被比喻成“亦犹酒醴之发人情”。那么，在嵇康的认识中，音声是由何种途径对人心起作用？或者说，音声对人心产生影响的中介是什么？对此，嵇康是从音乐审美感受的一个中介层次，即从音乐审美感受过程中人的情绪体验上谈音声对人心的“躁静”影响。

通过前文的剖析，我们可以看到，嵇康在心声关系上，其认识大致可归纳为以下五个具有内在逻辑关系的方面：

- （1）音声及其运动具“自然之和”的本质属性；
- （2）音声与情感之间具有“无常”的关系；
- （3）音声对人的哀乐情感只起到“发滞导情”的作用；
- （4）人在音乐审美中体验到的哀乐情感是从社会生活中获得的；
- （5）音声对人心影响在心理上只限于“躁静”的情绪体验。

作为认识的前提,有必要强调指出,《声无哀乐论》中的“哀乐”,指的是对为何哀、为何乐有所认识而产生的情感体验,并不是单指情绪上的某种感受。并且,无论秦客或东野主人,辩难双方都将哀乐情感看成是由生活中产生,包含有一定社会内容的情感体验,即“有缘有故”而非“无缘无故”的社会性情感。那么,在音乐审美中,音乐又是如何表现哀乐情感,或者说,人们又是如何从音乐中获得哀乐情感体验的呢?这就必然牵涉到音乐审美心理中的情感、情绪问题以及对情感、情绪这两个相近而又确有差别的概念的区分问题。笔者在1983年春完成的以《声无哀乐论》为研究对象的学位论文中,正是首先从音乐美学基础理论研究中提出情感、情绪概念的区分并进行相关的研究,才找到了剖析嵇康“声无哀乐”音乐美学思想的一把刀子,首次提出并强调嵇康的“躁静”说,承认了音声对人的情绪产生作用,并未完全割断音声与情感的联系。情绪上的“躁静”体验,正是音乐审美中心声(音声与情感)关系的中介。

这里需要把握的是,嵇康是讲“声”(音声)无哀乐,而并非讲“乐”(音乐)无哀乐;他讲音声作为乐音运动形式,对人心产生的是情绪上的“躁静”影响,而哀乐之类的情感体验,则与社会生活的经历、文化风俗的习得有关,并非否认音乐审美中会有哀乐的情感体验。例如,他讲音声与情感之间在审美中的“无常”关系,恰恰是同音乐审美中(尤其是器乐作品欣赏中)情感体验的不确定性联系在一起的;他讲的“理弦高堂而欢戚并用”的音乐审美现象,正是社会性情感在起作用;他讲的“殊方异俗,歌哭不同”,已经触及即使是对音乐中哀乐情绪色彩的体验,也同民俗习惯、文化背景有关,而这正是至今仍常常被人忽视的因素。我们可以看到,凡是嵇康所强调的那些造成音乐审美情感体验的不确定的因素,都是属于社会的、文化的这些后天的

影响，而哀乐情感体验的产生，都与此有关。由这个角度看，嵇康讲的哀乐情感，都是具有一定社会、文化属性的情感，完全不同于情绪上的“躁静”反应。在他那里，所谓“躁静”的反应，则都是先天的、生理性的，能够被确定的（例如乐音运动的高低起伏、迟缓舒疾以及力度上的强弱变化引起的相应的紧张激动、沉静安谧等情绪的体验）。特别是当我们至今都难以确定某一种乐音的构成形式，在任何时候、在任何文化环境中，都一定具有悲哀或者欢乐情感的普遍意义时，就更不能凭着某种“熟知”而对嵇康那些深刻的认识予以简单的否定。

从《声无哀乐论》这部论著可以看出，嵇康不仅比其前人更为深入地探讨了音乐审美的特殊规律，并且，其认识即使在今人的研究中，都是极富价值与启示意义的。当然，由于嵇康所处的时代不可能具有现代人对人脑复杂的心理机能的深入认识，导致其某些引证不充分、甚或失当，遂令人在评价其理论得失时不能苛求古人。

3. 关于音乐的社会功能

嵇康在《声无哀乐论》中重点阐述的是音声能否表现哀乐情感的问题，但是在他的论著首尾部分，却又着重谈了音乐的社会功能问题，这使一些人感到不解，既然音声不能表现哀乐情感，又如何能起到“移风易俗”的作用？其实，从东野主人与秦客的辩难中可以看出，在音乐审美中，嵇康否认从音声获得哀乐情感，否认由声以知心，这仅仅是针对音声与情感的“无常”关系而言。在对音乐（即“乐”）的认识上，他是承认音乐有“移风易俗”的社会功能的。这里已涉及嵇康对音乐存在方式的认识，这也是其音乐美学思想诸论点的理论前提。因此，嵇康是以“乐”（音乐）的存在为前提来谈音乐的社会功能的。在这里，

“声”（音声）是“乐”的存在的一个要素，但不是全部，这同西方音乐美学发展史上占主导地位的、以乐音（“声”）的存在作为音乐的本体存在的美学思想是很不相同的。所以，同为探讨音乐审美的特殊现象与规律，西方音乐美学很自然地滑到形式主义美学的陷坑中去（以产生于19世纪的汉斯立克的《论音乐的美》一书为代表），而成于3世纪的《声无哀乐论》，却因着中国传统音乐美学理论内在整体性的严谨与精深，而从来没有滑到所谓“自律论”的陷坑中去。所以，将《声无哀乐论》比喻为中国最具自律论色彩的音乐美学论著，是不恰当的，是在研究中忽视了任何音乐美学理论构成的基础性的必要前提——音乐存在方式这一问题所致。

前面已经谈到，“声”（音声）不等于“乐”（音乐）。在嵇康的表述中，音声仅仅是作为形态性的乐音运动形式而存在的。而音乐作为“乐”的存在，则包括了音声的形态存在，也包括了言词、乐舞形式一类观念、行为的内容。这正是形成于上古的传统音乐美学思想中关于“乐”的存在的完整认识。在这样一个基本理论前提下，嵇康的《声无哀乐论》与《乐记》并无不同。

在对“乐”的审美中，嵇康承认在音声触发人心的基础上，心志对言词所表达的情能有所感（即所谓“心动于和声，情感于苦言”），承认人能从“乐”的整体审美中获得某种具体可感、并能为理性所把握的情感体验。嵇康正是在此基础上，提出了比音声更能直接反映现实、影响人心的途径。

全文开首处，当秦客引“仲尼闻《韶》，识虞舜之德；季札听弦，知众国之风”，以证明声有哀乐时，主人反驳说：“且季子在鲁，采诗观礼，以别风雅，岂徒任声以决臧否哉？又仲尼闻《韶》，叹其一致，是以咨嗟，何必因声以知虞舜之德，然后叹美耶？”言下之意，孔子与季札并非自音声，而是从“乐”的歌词

(包括其乐舞表演形式),对圣人之德、众国之风作出判断的。此外,嵇康在谈及“先王用乐之意”时,也提到“使丝竹与俎豆并存,羽毛与揖让俱用,正言与和声同发,使将听是声也必闻其言,将观是容也必崇其礼”,“采风俗之盛衰,寄之乐工,宣之管弦,使言之者无罪,闻之者足以诫”。这里,音乐反映生活、影响人心的共同途径是由言词沟通的。嵇康还谈到:“诚动于言,心感于和,风俗壹成,因而名之。”说人的内心情感为歌词所打动,心绪接受和谐音声的感染,于是对人的生活产生影响,这就称作“移风易俗”。这是对音乐产生其社会作用时的词曲、心声关系所作的言简意赅的说明。此外,在音乐审美中强调言词的作用,并非无意义。正如我们在一定程度上强调音乐的标题性与声乐作品的多种形式的发展,努力促进音乐与其他姊妹艺术在形式上的互补、融合那样,都是为了加强而不是削弱音乐反映生活、作用于生活的功能一样。

当然,嵇康对音乐移风易俗社会功能的认识,是建言在“乐之为体以心为主”的认识基础上的。这也是嵇康在谈到音乐“移风易俗”的社会功能时特别强调指出的。针对秦客关于音乐以哀乐之情影响人心,若否认声有哀乐,“则移风易俗,果以何物耶”的提问,东野主人认为“然乐之为体以心为主,故‘无声之乐民之父母’也”。这里的“无声之乐”,是指以平和之声为其外现形式(“体”)的平和精神(“心”)。它表明了这样一种认识,即风俗移易之本不在“声”而在于“心”。

嵇康认为,音乐对社会风俗的影响起主要作用的,仍是人的内心平和与否。例如,他在音乐审美中追求平和之美,以达到陶冶性情、清虚静泰的养生目的,便是“(晞)以朝阳,绥以五弦,无为自得,体妙心玄”(《养生论》),将精神引向充满和谐气氛的审美境界。涉及音乐在社会生活中的影响,他肯定雅乐的教化功

用而摒弃用于声色娱乐的郑声，尽管他也承认郑声“是音声之至妙”，承认其形式上的变化妙丽多端，但是仍认为郑声“妙音感人”，“犹美色惑志”，“自非至人，孰能御之”。更重要的是，嵇康认为在以声色之乐为目的享乐活动中，恣情于声色，本是内心的不平和所致，若因“郑声”而情有所感，自然会迷惑心志。在这背后，自然是“心”在起作用了。因此，嵇康实际上是从内心的不平和去否定郑声的。他以“淫之与正同乎心，雅郑之体亦足以观矣”作为《声无哀乐论》全篇的结语，一方面肯定和强调“心”在音乐审美中的决定作用，一方面也表明他最终是从对“乐”（而不是仅从音声）的审美来完整地论述音乐的社会功能的。

黑格尔曾经谈到：“审美带有令人解放的性质，它让对象保持它的自由和无限，不把它作为有利于有限需要和意图的工具而起占有欲和加以利用。”（黑格尔：《美学》第一卷，第147页）这对于我们比较秦客和嵇康的艺术审美观是有所启示的。嵇康所力图证明的审美态度，实际反映了这样一种倾向，即以突出审美者自身的情感体验在音乐审美中的作用，进而肯定了一种自由发扬、主动积极的审美态度。“乐之为体以心为主”就是这一审美思想的集中表述。他对于音乐审美现象与规律的认识，不是满足于某种“熟知”或某种权威性言论，或者以某种功利实用，甚至狭窄庸俗的兴趣、愿望来认识音乐，而是以“求自然之理”的态度，以缜密的思辨对音乐审美现象、规律加以分析，从而在音乐美学思想发展史上以独特的理论建树而做出杰出的贡献。

以往的评价中，在对嵇康音乐美学思想本身的贡献不甚了解的情况下，或将他的思想仅仅归之于对传统儒家思想的反叛，而不去深究其音乐美学思想自身的学术价值；或将其音乐美学思想视为“诡辩”，用另一种简单化来否定其学术价值，这两种态度

与结论都是不可取的。

当然，强调嵇康音乐美学思想的学术价值，并非忽视其思想的时代特征。鲁迅先生曾将嵇康所处的时代称为“文学的自觉的时代”。实际上，非但是文学，在绘画、书法以及音乐等艺术领域，都表现出比前人更为重视认识艺术特有的创作和审美规律这样一种文化倾向。若将嵇康的审美态度放到当时的历史文化环境中去考察，可以看到，它同样反映了一种摆脱两汉陈腐经学的束缚，在“自然”中追求个人精神解放这样一种审美旨趣。

《声无哀乐论》一产生，便打破了两汉经学陈腐的沉闷局面，在当时整个思想界引起巨大反响，成为“言家口实”之作，由此可知其新颖的审美意识在当时的影响与价值。确切地说，《声无哀乐论》所反映的嵇康的音乐美学思想，代表了魏晋时期音乐艺术上由传统儒家功利实用的审美态度转向崇尚自然、注重个人内心情感体验以及尊重艺术自身的特殊规律这样一种审美倾向。它不仅在当时，而且至今仍给整个音乐美学的基础理论研究以有益的借鉴与深刻的启示。

第十章

魏晋至隋唐的音乐审美意识

第一节 阮籍《乐论》的音乐美学思想

第二节 嵇康《琴赋》的琴乐审美观念

第三节 《列子·汤问》所载音乐轶事中反映的音乐审美观

第四节 《宋书》中的音乐美学思想

第五节 《文心雕龙》的音乐美学思想

第六节 唐代文献中的音乐美学思想



第一节

阮籍《乐论》的音乐美学思想

阮籍(210~263),字嗣宗,三国时魏国的思想家、文学家和音乐家,作为“竹林七贤”之一,在历史上与嵇康齐名,合称“嵇阮”。其人好诗书,诗长于五言,以《咏怀》84首最著名。阮籍博览群书,怀济世之志,曾登广武观楚汉大战遗址,发“时无英雄,使竖子成名”之句。又志气宏放,任性不羁,尤好老庄。阮籍善弹琴,今存琴曲《酒狂》相传是其所作。《神奇秘谱》解题称“籍叹道之不行,与时不合,故忘世虑于骸之外,托兴于酗酒,以乐终身之志”。阮籍处于“天下多故,名士少有全者”的魏晋之际,为避党祸,常以醉酒获免。这可能是后人托琴曲《酒狂》为其所作的原因。

阮籍思想上受老庄影响,但又调和儒道,对待当时思想界“名教”与“自然”问题,主张调和“名教”与“自然”的关系。其音乐美学思想集中反映在《乐论》一文中。

1. “达道之化”——立论与审美的前提

《乐论》作为阮籍的论乐专述,集中体现了其音乐美学思想中糅合儒道,调和“自然”与“名教”的理论特点。《乐论》所论,是由一个陈旧的“移风易俗莫善于乐”这一老问题开始的。全文由书中假设的一个人物——刘子,先提出礼乐“有之何益于

政，无之，政何损于化”的问题来展开论述。应当说，这原本是儒家礼乐论中的一个核心命题，而阮籍却基本上循着由秦汉道家礼乐论延伸下来的思路，对其给予新的解释。

对阮籍《乐论》思想的把握，首先要明白，其中所谈是以礼乐教化为讨论的出发点，是以为政、教化为前提来展开讨论的。因此，礼乐教化的问题是其关注点。与传统儒家不同的是，他调和了儒道，在展开对现实礼乐教化问题的批评之前，先设立了一个理想化的、具有儒道合流意味的样板。他在《乐论》开始段描述：

乾坤易简，故雅乐不烦。道德平淡，故无声无味。

不烦则阴阳自通，无味则百物自乐。日迁善成化而不自知，风俗移易而同于是乐。此自然之道，乐之所始也。

这里，有关雅乐的实施，论者显然在观念上摆脱了曾为墨家所批评的儒者烦饰礼乐的行为，而以道家的易简、平淡替代之。但是，其中“日迁善成化”之类的表述，说明对于礼乐影响风俗移易，具有教化的功能的认识，却仍然保留了下来。“化”，在《乐论》中有“达道之化”“化人”“大化”等多种同义表述，这是值得注意的，这也是该文讨论的重心所在。

“化”也是审美的前提。如文中说，“故达道之化者，可与审乐；好音之声者，不足与论律也”，可以说，正是在“达道之化”这个前提下，《乐论》才会在全文展开对所谓“化废欲行，各有风俗”的问题的进一步议论。所以，《乐论》中首先开宗明义提出的，也是整篇文章所讨论的核心问题，应当说是“化（教化）”的问题。与此相关，文中干脆直接使用“雅乐”的概念来谈此有关教化的核心问题。所以，阮籍《乐论》中讲的音乐的“自然之道”，并非是文中所论主旨，而仅仅是一种礼乐教化理想的参照物。真正的立论前提，应是如何“达道之化”的问题。

2. 阮籍理想中美的音乐——“调适之音”“平和之声”

《乐论》认为，能够用于教化的音乐，应当具有“调适”“平和”的特点。文中讲到：

故圣人立调适之音，建平和之声，制便事之节，定顺从之容，使天下之为乐者，莫不仪焉。

这里讲的“音”“声”“节”“容”，已经大致反映了教化之乐的存在方式。其理论表述，可以看到代表秦汉道家思想体系的《吕氏春秋》有关“适”“和”音乐理论的影响。当然，对于教化之乐，《乐论》是持一种发展的音乐观，即认为“礼与变俱，乐与时化”，从变通、适应的角度，提出“故后王必更作乐，各宣其功德于天下，通其变，使民不倦”。这样的观念，在汉儒的论乐文字中已可见到。但是，阮籍认为，从音乐特点的原则性要求来讲，“平和”的特点是不能丢的。所以文中说“然但改其名目，变造歌咏，至于乐声，平和自若”，只有这样，才能做到“达道之化”，才可以达到“审乐”的要求。如果只追求声音的悦耳，是不足以谈合乎“自然之道”、合乎雅乐律制的平和音乐的。《乐论》虽然在这里借用儒家的音乐语言谈具有教化作用的美的音乐，谈其审美理想，但是作为立论的前提，仍有一个“自然之道”的基本参照。所以，其美学倾向，是以道家思想为前提，但糅和了儒道思想于一体。

3. 崇雅贬俗的审美倾向

阮籍《乐论》中崇雅贬俗的审美倾向，是从他对“淫声”“以悲为乐”的否定中反映出来的。在阮籍看来，如果要使合乎“自然之道”的雅乐具有教化的功能，那么，这种音乐就应当如先王之乐那样，“将目定万物之情，一天下之意也”。在他看来，

只有通过这样的音乐行施教化的功能，才能达到“心气和洽，则风俗齐一”的目的。从这样的表述中，我们可以看到传统礼乐教化“大一统”意识的影子。的确，既然是要“一天下之意”，从文化认同的角度讲，追求礼乐教化的“大一统”，也是顺理成章的要求。与此相对，文中阮籍所批评的，也正是“八方殊风，九州异俗，乖离分背，莫能相通，音异气别，曲节不齐”现象。

在《乐论》中，阮籍为我们描述了楚、越、郑、卫的音乐风俗，也为我们提供了江、淮之南和漳、汝之间的民情风貌，这些材料，以今天的眼光看，恰恰说明汉末以来民俗音乐和地方风俗民情的多元化、多样化。或许在阮籍眼里，这恰是汉末皇权徒有虚名、社会处于分裂动荡之中这种现实状况的反映。因此，他将这种地方民俗风情、音乐风格的多样化，与“弃父子之亲，弛君臣之制”的政治现实联系在一起。从另一个角度看，在一个缺乏文化认同的社会中，也必然会产生种种不稳定的因素。原有政体的瓦解、体制的松散、人心的背离和音乐风俗的“莫能相通，音异气别”，在一个整合性思维中，确实会具有某种相互的联系，再加上民俗音乐“各歌其所好，各咏其所为”，以及民俗风情中常见的“好淫”“轻荡”，因此，为了雅乐教化功能的实现，阮籍自然会从历史上寻找各种事例，说明“夫正乐者，所以屏淫声也，故乐废则淫声作”的道理。从《乐论》的全文来看，“淫声”作为雅乐的消解者，自然会是最主要的批评对象。

在“淫声”之外，阮籍的另一个批评对象，就是“以悲为乐”的审美情趣。阮籍所举的音乐生活中“以悲为乐”的例子，都属于他说的衰末之世中的现象。他批评“以悲为乐”审美情趣所依据的，正是《乐记》中提倡的“乐(yuè)者乐(lè)也”的审美情趣。就像他在文中所说的：

乐者，使人精神平和，衰气不入，天地交泰，远物

来集，故谓之乐也。今则流涕感动，嘘唏伤气，寒暑不适，庶物不遂，虽出丝竹，宜谓之哀。奈何俯仰叹息，以此称乐乎？

应当承认，以音乐为快乐情感的表达这样一种审美情趣或者说是审美意识，应当说是最早产生的、也是最为健康的音乐审美意识。这个意识，集中反映在“乐者乐也”这样一个概念表述中。从这样一个角度看，称阮籍“仍然保存着中国古代对人生持肯定、乐观态度的人道主义儒家传统，没有因为人生的悲哀完全掉入否定人生的悲观主义”（李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史》），并无大碍。反过来看，在汉末魏初，人生悲观主义的阴影在文学艺术作品的表现中也确实存在。阮籍在这里，重提“乐者乐也”的思想，应当说仍是有积极意义的。

诚然，在阮籍的诗作中，确有“夜中不能寐，起坐弹鸣琴。……徘徊将何见？忧思独伤心”（《咏怀》第一首），“生命辰安在？忧戚涕沾襟。……青云蔽前庭，素琴凄我心”（《咏怀》第四十七首）的情感表达。作为一个现实中的人，阮籍在诗里真实地表达了自己的情感。从某种角度讲，这也是当时社会人文知识分子情怀的流露。但是，这与他希望能有一个与自己的主观向往相一致，可以通过“自然之道”的礼乐教化而达到理想社会的要求并不矛盾，而这也同他喜欢那种健康而富于生机、“使人精神平和”的“乐者乐也”的审美情趣并不矛盾。

阮籍根据儒家音乐思想中关于“乐者乐也”的审美准则和要求，批评了“以悲为乐”的审美态度和倾向，从理论上要求音乐审美必须以愉悦快乐的情感体验为其特征，排斥音乐活动中以悲为美的审美倾向，反映其身处特殊时代背景下的认识和体验。阮籍音乐美学思想的核心，一是为求得音乐与天地自然乃至人心的谐和，主张以“平和”为美；再是要求音乐审美中必须求得快乐

的情感体验，主张以“乐”为美，反对以悲为美。其音乐思想既非超越伦理教化的自然美学观，也并非具有什么纯粹美学的倾向，而是援道入儒，将传统儒家音乐思想染上了一层道家的底色，其目的仍是要提倡属于“自然之道”的礼乐教化。

第二节

嵇康《琴赋》的琴乐审美观念

嵇康所作的《琴赋》铺陈宏丽，描述细微。对于历代多种类型的音乐辞赋，后人曾给予了《琴赋》相当高的评价：“音乐诸赋虽微妙古奥不一，而精当完密、神解入微，当以叔夜此作为冠。”（何焯《文选评》）《琴赋》全篇，通过着力描写琴制和琴材的选用与制作、琴的弹奏技艺和琴音的美妙、琴乐演奏的环境和行为、琴乐审美活动中的审美意识和审美感受等反映琴乐存在的形态、观念、行为各个方面，从多种角度赞扬了琴乐的“平和”之美。

《琴赋》对琴乐之美的认识，实际上是围绕着构成琴乐存在方式的多种要素，从审美的角度来描述的。全篇的展示，先是对制琴之材的自然生活环境以审美的眼光进行美学审视、从琴的制作角度体现人的审美意识在材质运用上的对象化，继而又从琴音的调试并演奏乐曲直到以歌诗咏志寄意。文中又以华丽而又细腻的笔调、审美的眼光描写琴曲的演奏，甚至还描写了不同生活场景中的琴乐行为方式。文中不仅介绍了当时一些著名的琴曲，而

且还介绍了用琴表演的相和大曲歌调。最后，文中还以辞赋所特有的文学性语言，阐发了“声无哀乐”的美学思想，并通过一些历史人物与琴乐活动的关系，使琴乐审美延伸至道德领域，使琴乐审美具有德的内涵。

1. 琴材生成环境“自然神丽”的审美意象

在《琴赋》中，作者用了大量的篇幅来描写琴材生成的自然环境。如“惟椅梧之所生兮，托峻岳之崇冈，披重壤以诞载兮，参辰极而高骧，含天地之醇和兮，吸日月之休光”之类的大段描述，读来就像是欣赏一幅山水画，其中山川形势、青壁万寻、蒸腾云气、颠波奔流，都充满生机地跃然纸上。那么，为何在《琴赋》中，琴材的生成环境会成为一种被作者首先关注的审美意象？

简略地讲，这其中反映的，不仅仅是在魏晋时代文化和艺术审美意识中，存在着一种比任何时候都崇尚自然美的审美旨趣，而且，从琴乐审美的角度讲，当琴被制成后，自然美也成为操琴之士在琴乐表现中的审美意象，此正可谓“寄情于山水”。或者说，正是当《琴赋》中讲的“自然神丽”，也就是自然美成为许多琴乐的题材内容时，人们才会反过来去关注琴材的生成环境，就像《琴赋》中讲的：“固以自然神丽，而足思愿爱乐矣。”

2. “思假物以托心”——审美意识的对象化、立美实践的产物

从成熟的而不是发生学的意义上来说，琴作为一种乐器，既可以说是审美意识的对象化，也可以说是立美实践的产物。就琴的音乐性能来说，《琴赋》中所谈“伯牙挥手，钟期听声，华容灼爚，发采扬明，何其丽也。伶伦比律，田连操张，进御君子，新声嘹亮，何其伟也”，讲的就是对琴的乐音之美的认识。当这

种乐音之美通过一系列的工艺制作和演奏被展现出来时，可以说是一种音乐审美意识的物态化。顺便说一句，嵇康在《琴赋》中讲的“新声”，并非是民俗音乐中常被看作“郑卫之音”的一类“新声”，而是琴乐中的新创之声。

毋庸置疑，琴的形制实际上凝聚了有关琴的律制、音色、演奏技法以及文化象征含义等学理的、审美的、文化的多种含义和意识在内。就琴的制作而言，那些传说中的乐人巧匠通过“错以犀象，借以翠绿，弦以园客之丝，徽以钟山之玉”的工艺将琴制作出来，无论是就乐器学还是音乐学的意义而言，都是立美实践活动的产物。而所谓“思假物以托心”，就是对琴乐审美和立美活动直接现实的诗意化表达。

3. “惟意所拟”——琴乐弹奏的审美体验

《琴赋》从琴音的调试（“及其初调”、“美声将兴”）写到乐曲的弹奏（“理正声，奏妙曲”）和歌诗的吟咏（“拊弦安歌，新声代起”），从演奏中琴曲乐调的变化（“改韵易调，奇弄乃发”）写到对充满变化曲调的体验和感悟，是依着音乐家细致入微的感觉和体验，同时文学家借助于想象，将琴乐演奏的多姿多态、变幻无穷以及欣赏中对乐曲展开、曲调流转中的特点和规律，以审美的眼光作了细微的描写和刻画。如果要以更为简练的话来说明其中审美体验的美学特征，似乎可以用文中“惟意所拟”这句话来概括。

的确，面对那些足以让人感到“嗟姣妙以弘丽，何变态之无穷”的乐调展开，琴家尽可以如文中所描写的那样，将自己的精神活动与之相融，在审听音声的过程中、在自由无碍的情感体验中，形成丰富的审美意象。“惟意所拟”所具有的丰富的语义内涵，实际上正是对这种既洋溢着主体自由情态、又在心志流动中

形成种种意象性音乐审美心理活动的写照。

从《琴赋》对琴乐活动中审美意象的体验和展开的描写看，其刻画主要集中在对乐曲形式美、音乐风格的构成和体验方面。只有到了如该赋开首段所说的，当音声不足以表达心中的情感时，才会“寄言以广意”，加上歌词，对其精神活动给予了更充分的表达。这时的审美对象，已不仅仅是单纯地对音声运行作审美观照，而是加上言语因素，对其精神性内容加以表达。这与《声无哀乐论》中“正言与和声同发”的认识也是相一致的。

《琴赋》中描写的意象性审美活动是丰富多样的，大致说来有三种展示的方式：

其一是心理上单纯与乐音的动态运行相对应的意象性体验。如“纷淋浪以流离，舛淫衍而优渥”，“间声错糅，状若诡赴，双美并进，骈驰翼驱”等描写。

其二是结合想象与联想，与生活中获得的某种视觉映象相沟通，在意念中形成某种心理意象。如“状若崇山，又像流波，浩兮汤汤，郁兮峨峨”，“远而听之，若鸾凤和鸣戏云中，近而察之，若众葩敷荣曜春风”等描写。

其三是依据自身的音乐素养，对乐音运行的动态规律和特点加以把握。如“检荣授节，应变合度”，“或曲而不屈，直而不倨”等描写。

另外，在《琴赋》中，甚至连演奏者的面容表情、姿态和手法这类视觉上获得的体验，也成为一种审美对象，如“扬和颜，攘皓腕，飞纤指以驰骛”等。只要有一般音乐经验的人，就会体会到，当我们在欣赏音乐的表演时，这类视觉上的体验和感受，并非与音乐的审美体验无关，借助于音乐审美中的感觉，其本身也构成音乐审美整体经验中不可分割的一部分。

音乐的审美意象活动，不同于绘画中的审美意象活动，特别

是在审美观照时，相比较之下，其心理活动的展开要更为自由无碍，而不被某一视觉图像而局限，其精神性活动也因而更加无拘束、更具有生成性。这种特点，在《琴赋》对琴乐审美的描写中，是反映得较为透彻的。

4. 琴乐的活动方式及其审美情趣

与对琴乐审美活动的认识相关，《琴赋》所述除了以上提到的，还包括对不同环境中各类琴乐活动方式的认识。在《琴赋》中，主要列举了两种琴乐活动方式，一是在自然界中展开的琴乐活动，一是于社会交往中展开的琴乐活动。

(1) 寄情自然的琴乐活动。

就琴乐的文化特点来说，琴乐审美本来就有“亲近自然的天性”，所谓“固以自然神丽，而足思愿爱乐矣”。并且，《琴赋》中讲琴的产生，也是以“遁世之士”事迹为例。所谓“遁世”，自然是远离喧嚣世尘而隐踪于自然。如果说，在汉儒的琴论中，琴乐经常被视为修身之乐而具有教化功能，那么，在嵇康的《琴赋》中，除了强调“琴德”的修身功能外，也透露了琴乐已具有某种“超然出世”的象征意义。这也可以说是儒道合流的某种体现。《琴赋》中描写琴乐活动，首先讲到“三春之初，丽服以时，乃携友生，以遨以嬉”，其中不仅有“临清流，赋新诗”之举，而且在自然环境中，雅士操琴以寄情志，此所谓“理重华之遗操，慨远慕而长思”。这样的琴乐审美活动，既表达了一种审美旨趣，也获得了一种特别的审美经验。

(2) 华堂曲宴的琴乐活动。

琴乐的审美，在当时社会交往中，是于“华堂曲宴，密友近宾，兰肴兼御，旨酒清醇”的宴乐环境中进行的。据《琴赋》所记，其中所弹奏的，有取自于具有歌舞性质的相和大曲以及谣俗

曲调的琴曲。结合音乐史的知识可以知道，嵇康在《琴赋》中提到的相和诸曲，实际上具有“二曲合套”的曲体结构，如《广陵》与《止息》、《东武》与《太山》、《飞龙》与《鹿鸣》、《昆鸡》与《游弦》等，皆是如此。可见，在“华堂曲宴”中的琴乐活动与置身于自然的琴乐活动显然不同，其审美情调是世俗性的，所谓“变用杂而并起，竦众听而骇神”的描写，应是对当时“华堂曲宴”中琴乐活动的真实反映。虽然这种现实情趣可能并不是嵇康所欣赏的，但这构成《琴赋》的内容之一，具有现实性的一面。

5. “性洁静以端理，含至德之和平”——琴乐的审美旨趣

对于琴乐审美，就像《声无哀乐论》中对“乐之为体以心为主”的强调一样，嵇康在《琴赋》中，对于如何通过琴来进行交流，是从审美主体的志趣、性情、心态乃至学养等方面提出具体的要求，这些或可统称为“文化素养”。他在谈“华堂曲宴”的琴乐活动之后，紧接着写到：

然非夫旷远者，不能与之嬉游，非夫渊静者，不能与之闲止，非夫放达者，不能与之无吝，非夫至精者，不能与之析理也。

上面所谓的“旷远者”“渊静者”“放达者”，是从志趣、性情、心态等方面提出要求，这反映了嵇康对琴乐存在的构成和对琴乐之美的认识，并不只限于琴曲的创作、演奏技艺方面，除了加上前面讲到的琴的工艺制作成果之外，还从观念上更加看重琴乐审美活动中的交流，看重心的沟通，并且还特意强调了对交流对象的选择。因此，他才会从人的精神素养等角度提出这样的要求。这里早已超出了将琴乐的审美仅仅集中在对作品的审美，即所谓“以审美为核心”的认识范围。

嵇康所谓“至精者”，则是从学术修养角度提出的要求。所谓“至精者”，在嵇康的认识中，应当是具有相当的思维能力、对学理有深入了解之人。若要论《琴赋》中所谈之学理，最重要的莫若两点，一是“声无哀乐”之理，一是求“含至德之和平”（即“平和之美”）之理。

嵇康谈琴之音声，是以“器和故响逸，张急故声清”等来谈其审美特征的。《琴赋》开首，嵇康即专讲“音声”，称“可以导养神气，宣和情志，处穷独而不闷者，莫近于音声也”。这里嵇康的“音声”概念的使用是与《声无哀乐论》的概念使用相同的。对于心声关系，嵇康仍是依其“导情说”，谈琴乐“诚可以感荡心志，而发泄幽情矣”，并作有“是故怀戚者闻之”，则伤心含哀；“康乐者闻之”，则欢释踊跃；“和平者听之”，则恬虚乐古等一系列说明。这表明，嵇康在《琴赋》中表达的仍然是《声无哀乐论》中的音乐美学思想。

《琴赋》中又以伯夷、颜回、比干等相传为琴家的历史人物为例，谈其“廉”“仁”“忠”一类的道德内涵，已涉及“琴德最优”的内容。与此相关，从琴乐的情感特征来说，《琴赋》中也是以“和平”“中和”为琴乐之美。所谓“美声将兴，固以和昶而足耽矣”，是讲琴之音声的平和之美。所谓“可以导养神气，宣和情志”，则涉及琴乐审美中的主客关系，体现的是平和之声加上平和之心构成平和之美的审美效应。

对于历代音乐辞赋中体现的“称其材干，则以危苦为上，赋其声音，则以悲哀为主，美其感化，则以垂涕为贵”的审美观念，嵇康是持批评态度的。他认为这种审美态度，“丽则丽矣，然未尽其理也。推其所由，似元不解音声，览其旨趣，亦未达礼乐之情也”。需要说明的是，嵇康从其“声无哀乐”的学理认识出发，并不否认因音声的“发滞导情”功能而产生如《琴赋》中

所写“是故怀戚者闻之，莫不慊慊惨凄，愀怆伤心，含哀懊啍，不能自禁”的现象。但是，从他的琴乐审美理想出发，他是从对音声（而非音乐）本质的认识（如《声无哀乐论》中所说的“音声有自然之和，而无系于人情”）、从对琴乐审美旨趣的提倡（如《琴赋》中所说的“或文或质，总中和以统物，咸日用而不失”），认为那种“美其感化，则以垂涕为贵”的审美态度，是“未尽其理”“不解音声”“未达礼乐之情”。所以，承认因音声的“导情”作用而引发人的悲情这样一个事实，与从提倡“中和”的审美旨趣出发，不主张以悲为美并不矛盾。

就嵇康在《琴赋》中提倡的审美旨趣来说，可以归纳为“性洁静以端理，含至德之和平”这一句，在《琴赋》中原是就琴的形制、音乐性能特征及功能而言。其文字铺陈为：

若论其体势，详其风声，器和故响逸，张急故声清，间辽故音庠，弦长故徽鸣，性洁静以端理，含至德之和平，诚可以感荡心志，而发泄幽情矣。

这段文字虽然并不是直接谈审美意识的，但是，就像前面讲到的，琴的形制本身作为“思假物以托心”的音乐产品，其本身就是审美意识的对象和立美实践的产物，至于其音乐性能的体现，更是与人的音乐技能、音乐观念直接相关，也是人的审美意识“对象化”的直接体现。若是用另一种方式来表述，所谓“性洁静以端理，含至德之和平”，作为一种拟人化的比喻和描述，从语义上体现的，其实正是嵇康心目中的琴乐审美意识。

第三节

《列子·汤问》所载音乐轶事中反映的音乐审美观

《列子》一书，相传为战国时道家早期人物列御寇所撰。《汉书·艺文志》将此书列为道家类，西汉刘向认为“其学本于黄帝老子”，表明其思想体系属道家。今本《列子》，有认为出于东晋张湛伪托，也有认为此书出于注者张湛之前。《列子》书中记载有音乐方面的传闻轶事，这些所传旧事，至今仍作为古代音乐故事和有关历史知识，存见于中国音乐史的教科书和普及性读物中。从音乐美学的角度看，其中所反映的音乐审美意识与观念值得关注。

1. “内不得于心，外不应于器”

《列子》中有《汤问》一篇，讲郑国的师文如何随师襄学琴的事。其中说到师文“弃家从师襄游。柱指钩弦，三年不成章”，师襄不理解，要让他回家。“师文舍其琴，叹曰：‘文非弦之不能钩，非章之不能成。文所存者不在弦，所志者不在声。内不得于心，外不应于器，故不敢发手而动弦。’”并请师襄再等一段时间。后来，师文真正做到了内得于心而外应于器，并再给师襄弹琴。文中用浪漫夸张的笔调，描写师文弹琴在自然界产生的奇异效果。不过，如果将这些描写视为师文通过琴的创作，对自然界中节气变化以充分表现的扩张表述，或许也算是捕捉到了一些文

字记载背后隐含的历史信息。从“内得于心”来讲，或许可以认为，师襄是想将心中对春夏秋冬的自然气候最典型变化的体验，通过琴来表现，正所谓“外应于器”。最后，师襄表示要以师文为学习的榜样，称“彼将挟琴执管而从子之后耳”。

师文随师襄学琴三年，并非没有学到琴的弹奏技艺，而是“不成章”，即没有创作出自己的琴曲来。所以，这里谈的，实际上是琴乐创作的问题。这也是阅读和理解该文献时容易误解的地方。之所以这样说，是因为如果只是将其理解为一般的器乐演奏问题，那么，学了三年而不会弹奏这样的事就难以理解了。这条记录反映的实际情况是，在古人的心目中，学琴的最后阶段，并不是随老师学会弹几首曲子，而是要能够自己“成章”。所谓“成章”，即创作出琴曲来。将创作琴曲能力的获得，视为琴乐学习的最高目标，这样的认识，对于今天学校音乐教育中古琴的学习，应当是有所启迪的。

所谓“文所存者不在弦，所志者不在声。内不得于心，外不应于器，故不敢发手而动弦”这段话，首先提出的还不是琴乐演奏中的心、手、弦的关系问题，而是所“存”者何、所“志”者何的问题。就琴的演奏来讲，从表面上看，自然是操弦奏曲，但这只是技艺层面的东西。从上面那句话可以看出，就琴的演奏技艺而言，师文并不是不能“动弦”、不能奏曲（这里指一般意义上的曲调弹奏，并非指琴曲的创作），而是由于“内不得于心，外不应于器，故不敢发手而动弦”。所以，师文讲的“所存者”、“所志者”，也就是“心”。

显然，在师文的观念中，先要于内心有所得，才能将其表现于琴声之中，也才能将其“存”于弦上、“志”于曲中。这样的认识，用今天的话来说，就是在师文的琴乐创作意识中，琴的表现是要有精神性内容的，而这种精神性内容需要通过相当的时间

(在师文身上是超过了三年)在生活中领悟、形成,最终才能将其表现于琴曲的创作中。所以,就琴乐的创作而言,古人是相当重视生活经验和艺术经验的积累的。书中所述师文从师襄学琴事,说明对琴艺的掌握,不仅仅在于由弦得声、以声成曲技艺的获得,要达到更高的审美境界,必须先于心中有所得,存志于心中,然后再将其表现于琴乐的创作以及演奏中,这样才能达到乐感天人的效果和审美境界。

2. 以“悲”为美的音乐审美意识

《列子·汤问》中所述秦青、韩娥歌唱事,透露了历史上曾经盛行一时的声乐演唱中以“悲”为美的审美意识,其中“响遏行云”“余音绕梁”的描写,也是对声乐审美心理的形象化描述。有关描写,都是围绕着秦青而展开。文中说到:

薛谭学讴于秦青,未穷青之技,自谓尽之,遂辞归。秦青弗止,饯于郊衢,抚节悲歌,声振林木,响遏行云。薛谭乃谢求反,终身不敢言归。

文中又记,秦青对他的朋友讲先秦歌者韩娥之事,意在说明声乐演唱中,对哀乐情感的表现可以达到什么样的效果。其中写到,韩娥“过雍门,鬻歌假食,既去而余音绕梁,三日不绝,左右以其人弗去”;韩娥“过逆旅,逆旅人辱之,韩娥因曼声哀哭,一里老幼悲愁,垂涕相对,三日不食。遽百追之,娥还。复为曼声长歌,一里长幼喜乐,拊舞,弗能自禁,忘向之悲也”。

这里记录的虽然是先秦音乐方面的传闻轶事,但是却保留了一种历史上曾经产生、并且仍被时人认同的声乐审美意识——以“悲”为美。从历史上看,以“悲”为美成为一种普遍的审美意识,在先秦已有先兆,如《韩非子·十过》中记师涓鼓琴,奏《清商》《清徵》《清角》诸曲,都是以“悲”为其情绪特征;《吕

氏春秋·先识览》中记“中山之俗”，“淫昏康乐，歌谣好悲”。但是，从文献记载上看，以“悲”为美的审美要求成为一种普遍的倾向和风气，不在先秦，而是在汉末以后。并且，在歌唱艺术领域表现得最为突出。这种风气的形成，可能与整个社会处于衰乱之世的情感心理有关。从《列子·汤问》中有关薛谭学讴的记述看，其中的“悲歌”并非如同今人理解的那样音调低沉下行，而是具有“声振林木”这样非同一般的音声质量。再联系到汉代音乐文献中对“悲”的情感表现的记述，并非低沉无力，相反却具有高亢的情绪特点，说明当时对音乐中“悲”情的表现，确有其激昂的一面。这对于衰乱之世人心理上的情感和压力的宣泄，或许是有助益的。或许正是因为这样的音乐具有这样一种功能，所以才成就这样一种以“悲”为美的审美风尚。

“乐者乐也”、以“乐”为美的审美情趣，从本质上讲是健康的，也是产生最早的审美意识。只有当社会给人带来许多苦难和悲伤，并且需要通过某种渠道将这种情感引导出来时，才会产生以“悲”为美的审美意识，甚至从审美情趣上取代以“乐”为美，成为一种与感性体验、情感宣泄的需要直接相关的审美意识。恐怕也是由于这种原因，自汉代以后，我们只能在反映雅乐审美意识的乐论中经常看到“乐者乐也”的审美意识和主张，而在汉代特别是汉末以后的社会音乐审美风尚中，以“悲”为美的审美意识则成为主要趣尚。

《列子·汤问》中关于秦青事的记载，有不少涉及古人对音乐审美心理的认识。如对秦青讴歌时达到“响遏行云”效果的文学性描述，其实也是一种声乐审美心理的反映。高亢、美妙的歌唱不仅吸引了人的注意力，连郊外天上缓慢移动的行云，也因听觉心理上的专注而停止了。所谓“响遏行云”，就是对这种声乐审美心理效应的描写。而出自《列子》的“余音绕梁”这个成语，

同样也是对一种声乐审美心理效应的描写。有过丰富音乐经验的人都不会奇怪，在听觉感知上给人印象深刻的音乐，的确有时会内在的听觉心理上“留存”一段时间。这或许也说明，历史上齐雍门地方的人，不仅“善歌哭，效韩娥之声”，有着不一般的音乐爱好，并且也有着相当丰富的音乐经验。“余音绕梁”这一成语的产生，能与雍门地方的人联系在一起，就说明这不是偶然的现象。

概括地讲，《列子·汤问》中“响遏行云”“余音绕梁”这类文学性的描写，实际上是对某种声乐审美心理的揭示和形象化的描写，也反映了古代对这类音乐审美意识的认识具有一定的美学意义。

3. 琴乐审美中的心志和意象

《列子·汤问》中对伯牙鼓琴钟子期善听一事的记载，从其所处时代的文化特点、审美意识来看，并非是对《吕氏春秋》同一故事内容的简单重复。魏晋以来，随着佛学以及道家学说在社会文化观念中的影响的不断渗透和扩大，对自然以及自然美的崇尚，成为人文知识分子心中持续关注的一种意识。这时，自然和自然美，从社会和社会美的从属地位独立出来，成为人可以与之进行感情交流的对象，并且可以通过各种艺术方式给予展现。所以，《列子》中记述的伯牙鼓琴事，虽然是旧事重提，但仍然有新的文化意义。

《列子·汤问》记述的伯牙鼓琴志在高山流水而钟子期善听事，其故事原型最早见于《吕氏春秋·本味》的记载。从《吕氏春秋》与《列子》所侧重表述的比较来看，《吕氏春秋》不仅强调了音乐审美中表现与接受这一对关系中接受一方（即“知音”）理解的重要性，并且故事的最后所述是落在“伯牙破琴绝弦，终

身不复鼓琴，以为世无足复为鼓琴者”上，突出了“知音难求”这个主题；《列子》的记述，则更为突出了伯牙鼓琴时，钟子期作为审美接受一方“辄穷其趣”这个主题。当然，从这个著名历史音乐故事的美学意义来看，这则故事不但将音乐审美活动中的表现与理解这一对关系给予了强调，并且尤其突出了对音乐审美中接受者这一方鉴赏力、理解能力的重视。

从记录上看，无论是《吕氏春秋》还是《列子》，“志在泰山”（或“志在登高山”）、“志在流水”的记载，体现的正是先秦“诗言志”的美学传统。所谓“诗言志”，并非仅仅反映中国古代诗歌的美学思想。其实，《尚书·舜典》中关于“诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和”的记述，若只从诗歌美学角度看，其中讲的“诗言志”似乎仅仅是对诗歌审美本质的一种理解，即说明诗歌是用来表达心志的。但是，如果将其中提到的“诗”“歌”“声”“律”，作为通过诗歌、音乐共构一体的“乐”的存在不同构成要素来看待，其中的“志”，不但要通过歌唱来表现，并且还要有“八音”（器乐）的伴奏，那么，这种“言志”之“诗”，实乃“乐”之“诗”，是谓“诗乐”。从春秋时赋诗言志（《左传·襄公二十七年》等）、“歌诗必类”（《左传·襄公十六年》）的音乐实践活动看，诗是要唱的，本与音乐不可分。所以，先秦时的“诗言志”这一理论概括，其本身不仅具有诗歌美学，而且具有音乐美学的性质和意义。

从《吕氏春秋》和《列子》对伯牙弹琴的文字记述可以看出，无论是讲“志在高山”还是“志在登高山”或是“志在流水”，其记述的方式、关注点有什么差异，其中的“志”，作为一个稳定的概念以及源自“诗言志”的美学意义，是不变的。在伯牙鼓琴的历史记述中，“志”首先体现的是一种内容表现上的要求和意志，与此同时，“志”在语义上，也同时包含了琴乐所要

表现的内容。所谓“志在登高山”“志在流水”中的“志”，不仅体现的是一种与审美的表现和体验直接相关的心志，同时也已经包含有琴乐所要表现的意象性内容在内。所以，这里的“志”，具有心志和意象的双重内涵。

“志”本身就包含有“象”，此“象”可以称之为“心象”。当这种具有形象性心理内容的“心象”还未被展现出来时，还只是一种在内心的想象中存在的心中之“象”，但是，当这个“心象”在琴乐这样的器乐创作和表现过程中被展现出来时，就会展示为具体的音声表现（可称之为“声象”）。这时，原来心志中所要求表达的是一种什么样的效果，已经不是那么重要，人们在琴乐审美中所直接关注的，已是能够直接面对和体验到的“心象”的感性显现。

在琴的音乐表现中，人的心志在其中投入的，既可以有精神性理念的表达，也可以是对自然景物的表现；既有社会情感的表达，也有对生活状态的描写……但是，无论是何种内容，最终都要通过琴乐所特有的艺术化的表现方式将其表现出来。因此，除了心中先存之“象”，还必须有一个通过琴乐艺术形式所表现出来的、能够被感性所把握的“象”，这就是琴音之“象”。

由于琴的器乐化表达方式无法如诗歌那样可以用艺术化的概念表达来说明其心中之“象”，它的非语义性使审美中的理解变得不确定，这时，审美的理解能力就显得重要了，表现者与接受者之间的交流和沟通，自然受到特别的关注。从《列子》所记伯牙鼓琴的事例来看，在琴的器乐化表现中，“登高山”“流水”作为一种审美意象，既存在于表现者的心中，也会通过被理解而生成于接受者的心中。并且，从某种意义上说，就音乐的交流这一本质特征而言，理解显得更为珍贵和重要。

因此，在琴乐活动中，自然会产生一种需要，即希望通过琴

的某种经过构思、创作而具有一定特点和效应的表现方式（有时也会借助于标题或题解），对某种精神性内容给予表现或说明，达到在审美中相互沟通、交流乃至被理解的预期目的。

因此，就伯牙鼓琴、钟子期善听这一故事而言，有关琴乐审美活动中心志意象的形成和实现，包含有以下几层含义：

（1）在伯牙鼓琴的器乐化表现中，对其所“志”的表现，不可能是对“登泰山”“流水”形象的直观再现，而是只能以琴乐所特有的器乐化的方式给予某种表现。

（2）虽然从伯牙鼓琴的故事讲，伯牙所表现的自然山水一定程度上也是容易被理解的对象，但是，从表现上讲，仍然要考虑到如何使接受者能够理解和接受。所以，对“登泰山”“流水”的心志意象如何给予动态的表现（如“登泰山”“流水”等动态性特征），也会要求有表现上的适应性。《列子》记述的“志在登高山”之所以不同于《吕氏春秋》的“志在高山”，就隐含有这种要求的体现。

（3）从伯牙鼓琴的故事可以看到，伯牙之“志”作为琴乐表现的精神性内容，既在创作者、表现者的心里存在，也在接受者的理解中存在；其审美意象既存在于创作者和表现者心中，也可以存在于欣赏者的心中，但两者并不一定完全契合，并不一定由声揆心。正因为有理解上的难度，所以才会那么看重“知音”的存在。

（4）从《列子》的记载中可以体悟到，伯牙鼓琴、钟子期善听的故事之所以千古流传，就是因为伯牙“曲每奏，钟子期辄穷其趣”，以至伯牙对钟子期的审美鉴赏力发出“善哉，善哉，子之听夫！志想象犹吾心也，吾于何逃声哉”的感慨。这个故事也说明，在中国传统的音乐审美观念中，音乐应当能被理解，并且应当追求被理解，此其一；钟子期之“听”，是审美者应当具有

的修养，并且应推崇这种审美能力，此其二；将“知音”的存在，视为音乐美的表现和接受、沟通和交流中一种理想的状态和条件，此其三。这些正是中国传统音乐审美意识的体现，它与在审美中不求接受方的理解，甚至认为何需他人理解的音乐审美观念是很不相同的。

第四节

《宋书》中的音乐美学思想

南朝沈约（441～513）修撰的《宋书》，因其搜罗赅博，记事详赡，史料丰富，而被认为“有博洽多闻之益”，具有较高的史料价值。在文学史上，沈约亦为齐、梁之际文坛领袖，与其他文学家共创了“永明体”新体诗。

1. 以文章之音韵，同弦管之声曲——沈约的音韵审美观

在诗歌美学上，沈约特别强调诗歌艺术的音乐性，将诗歌的音韵之美，作为一种审美准则。他曾著有《四声谱》一书，惜已不传。对沈约声律美学思想的了解，有《宋书·谢灵运传论》《答陆厥书》等文献。

沈约在《宋书·谢灵运传论》中写到：

夫五色相宜，八音协畅，由乎玄黄律吕，各适物宜。欲使宫羽相变，低昂互节。若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异。妙达

此旨，始可言文。

在《答陆厥书》中沈约还写到：

宫商之声有五，文字之别累万。以累万之繁，配五声之约，高下低昂，非思力所学……

诗歌的音韵之美，本身具有一种音乐性，沈约对此是有充分认识的。沈约虽然是在谈诗之音韵，但是其中所谈，如“欲使宫羽相变，低昂互节”，“若前有浮声，则后须切响”，“一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异”中的低沉与昂起，“浮声”与“切响”以及轻与重之间的对比，也是诗歌与音乐在音响展示上的共通规律。沈约在《答陆厥书》中所说的“以文章之音韵，同弦管之声曲”，反映的正是诗乐与音乐的规律是相通的这样一种认识。并且，沈约所说的“非思力所学”，表明在他的认识中，诗歌音韵中的音乐性是要通过感觉上的直观体验才能领悟到的，而不是靠纯粹理性去把握。

2. “乐”之“器”“文”“情”“官”

沈约《宋书·志序 历上》中曾谈到“乐”的构成，反映了他对“乐”之存在方式的整体性认识。《宋书·志序 历上》中写到：

夫乐有器有文，有情有官。钟鼓干戚，乐之器也；屈伸舒疾，乐之文也；论伦无患，乐之情也；欣喜欢爱，乐之官也。是以君子反情以和志，广乐以成教，故能情深而文明，气盛而化神，和顺积中，而英华发外。

这段文字中，后半段来自于《乐记》，但前半段则是作者自己的理论归纳。这段文字的一开始，就直接提出“夫乐有器有文，有情有官”，对“乐”的存在方式，直截了当地提出了四个方面。对于“器”“文”“情”“官”，沈约认为：

“钟鼓干戚，乐之器也”包括了乐器以及乐舞的舞具，反映的是“乐”的物化形态，也间接反映了“乐”的综合艺术特征；“屈伸舒疾，乐之文也”是以乐舞的表演为其“文”，其中应当暗含着乐舞表演中的音乐演奏，反映的是乐舞表演的外现形态；“论伦无患，乐之情也”是将合乎道德伦理的“情”视为“乐”的内容，因此，这里的“情”，既是音乐歌舞的表现对象，同时也具有一定的伦理道德属性；“欣喜欢爱，乐之官也”是将审美接受者通过“乐”的活动而达到的愉悦满足，视为施“乐”的目标与功能，是将“乐”能够引起人的“欣喜欢爱”情感体验，作为实施“乐”的目标。其思想直接来自于“乐者乐也”的先秦音乐审美观。

总的说来，沈约的音乐观仍然是一种雅乐审美观。

3. “情变听改”

沈约在《宋书·乐志》中，曾以相当的篇幅记写音乐生活的变化，其文字记述具有相当高的史学价值。其中写到：

又今之“清商”，实由铜雀，魏氏三祖，风流可怀，京、洛相高，江左弥重。谅以金县干戚，事绝于斯。而情变听改，稍复零落，十数年间，亡者将半。自顷家竞新哇，人尚谣俗，务在嚆危，不顾律纪，流宕无涯，未知所极，排斥典正，崇长烦淫。……

沈约在这里记录的是清商乐在原来曹魏政权主要控制的京、洛地区以及晋室东渡后江左地区的传播由盛而衰、社会音乐风尚发生巨大变迁的史实。这种变化与政权的更替、政治文化中心的转移不无关系，但是总的来讲，反映的是宫廷歌舞音乐的衰落，民间城镇及商业活动中谣俗时调的兴起。从文字的记述看，其中反映的沈约的音乐思想，显然属于雅乐观范畴，但是他的记述本

身，却属于对事实的反映，并不回避音乐风尚的变迁和雅乐的衰弱。

其中特别值得关注的是，当他讲到“家竞新哇，人尚谣俗”的音乐风尚时，特意针对音乐风尚的改变探讨其原因。这方面，沈约仅以“情变听改”一词言简意赅地指出，由于音乐活动的主体，即人的社会生活情感发生了变化，所以人们的音乐审美趣尚、态度也随之发生了变化。因此，“情变听改”一词本身就具有高度概括的理论意义。

可以说，沈约讲的“情变听改”，正是从音乐审美与人的社会生活情感的内在联系，由历史发展和文化变迁的角度，概括音乐审美趣识发生变化的原因。虽然沈约在这段史实的记述中，并没有必要对他认识中人的情感与音乐听赏审美趣味的关系作理论阐述，但是，我们完全有理由认为，在“情变听改”一词中，本身就包含有对这种关系的认识在内。“情变听改”一词，可以说是社会学与美学的意义兼具。这一理论，引导人从社会生活的变化以及相应产生的人的社会情感的变化、乃至人的音乐表达方式的变化这样一种联系和角度，去思考社会音乐审美风尚的变化、某一种音乐活动方式或体裁、表现方式的时兴或衰弱等问题。这一理论本身就具有相当的理论意义和认识深度。

第五节

《文心雕龙》的音乐美学思想

南朝刘勰（约466～539）撰著的《文心雕龙》，是重要的古典文学理论著作。全书融史、论、评为一体，是文学批评史上的重要典籍。因其书主要是从文学着眼，故其中有关音乐的论述，亦注重与诗歌的关系。《文心雕龙》成书于南齐末。其中有《乐府》一篇集中论乐府音乐。另有《声律》一篇专论音律，亦属论乐专篇。又有《时序》一篇内容涉及音乐。关于刘勰的音乐论著，有不少学者认为《刘子》一书是刘勰所撰，《刘子》一书中有《辩乐》论乐，其不少文字得自前代论乐文字。

1. “诗为乐心，声为乐体”

《乐府》开首即明言“乐府者，‘声依永，律和声’也”，如果熟悉“声依永，律和声”的用典，就可以理解该章所谈的，正是《尚书·舜典》有所记录的诗乐传统。刘勰以“乐府”为题，也是以乐府中的诗乐为主要论述对象。这方面，刘勰从历史上的葛天氏之乐，讲到周代的“诗官采言，乐盲被律”；从“秦燔《乐经》，汉初绍复”，讲到汉末的“辞虽典文，而律非夔、旷”；从“魏之三祖”的清商曲辞“志不出于淫荡，辞不离于哀思”，讲到晋宋的“杜夔调律”和“荀勖改悬”，最后讲到作者所处时代的“艳歌婉转，怨志诀绝，淫辞在曲，正响焉生”，这些虽然

表面上是在作某种史实的叙述，实际上却是借着对这些史实的叙述，从音乐批评的角度说明诗声关系的存在，以及诗声关系在历史上宫廷礼乐中的存在。其主要用意，不在说史，而在论诗声之理。这些与作者在全文开首处所言的“乐府者，‘声依永，律和声’”，从事理上也是相呼应的。如果明白了这一点，也就可以说，《乐府》一篇主要讲的就是“声依永”之理，而《声律》一篇，主要讲的就是“律和声”之理，这也正是刘勰在《文心雕龙》中分设《乐府》《声律》两篇集中论乐的思路和内在逻辑所在。

对于诗声之理，刘勰在《乐府》中专门讲到：

故知诗为乐心，声为乐体。乐体在声，瞽师务调其器；乐心在诗，君子宜正其文。“好乐无荒”，晋风所以称远；“伊其相谑”，郑国所以云亡。故知季札观辞，不直听声而已。

在这里，刘勰提出的是“诗为乐心，声为乐体”的命题，并且依据先秦诗乐活动中“瞽师”和“君子”的分工，说明“调其器”“正其文”的区分。这里是以诗所表达的思想情感为乐府歌诗的内容，而把歌诗的器乐伴奏（“声”）视为外在的东西。这里反映的是作者对诗乐的存在认识，即观念的存在（“乐心”）与乐音形态的存在（“乐体”）。在这两者的关系中，君子作为诗乐活动的参预者，首先要注意的是诗的内容（“君子宜正其文”）。这一认识同诗乐活动的行为方式是以“君子”为主体，而“瞽师”作为乐师，处于诗乐活动的辅助地位有关。这可以说是与音乐的社会分工相关的音乐观念。不过，当这种分工形式不再存在时，问题就会简单得多，无论是士大夫的自弹自唱，还是文人聚集时的奏唱相和，都不会有从属与服从的问题。但是，即使如此，“诗为乐心，声为乐体”的认识仍依然存在。

由于刘勰在《乐府》中的论乐，是以诗乐的存在为其理论前提，所讨论的并非是嵇康在《声无哀乐论》中集中探讨的音声与情感的关系问题（虽然嵇康也并未回避诗声关系的问题），所以，这里主要是一种学理层面上的探讨，并不存在人为意义上的对“诗”与“声”进行孰重孰轻的划分。至于刘勰讲的“故知季札观辞，不直听声而已”，确实反映了他对“乐心”的重视，是在音乐实践的意义上，强调了诗乐的精神内容。作为一种认识的参照，其实在西方音乐美学史上，如黑格尔那样看到器乐音声表现的不确定性，因而对音乐的精神性内容给予特别的重视，也同样是基于一种学理上的分析，从而形成一种音乐批评和评价的态度，并非属于一种不客观的态度。

至于刘勰提到的“诗声皆郑”的现象，虽然也是一种“乐心”（诗）与“乐体”（声）的统一，但这已经不是作者理想中的诗乐之美。刘勰理想中的美的诗乐，就如他在《乐府》中写到的：“夫乐本心术，故响浹肌髓；先王慎焉，务塞淫滥。敷训胄子，必歌九德；故能情感七始，化动八风。”这是一种具有教化功能的诗乐，所以他在文后才会有针对当时的音乐风尚，发出“韶响难追，郑声易启。岂惟观乐？于焉识礼”的感慨，同时也表达了自己的诗乐审美理想。

2. “外听易为察，内听难为聪”

《文心雕龙》中的《声律》一篇，从文中用辞方式来看，其“声律”之“声”，主要指“人声”；其“声律”之“律”，主要指“音律”。正如该篇开首所言“夫音律所始，本于人声者也”，此篇讲的主要是人声与音律的关系。

就人声与音律（乐器所发音律）的关系而言，刘勰认为是“器写人声，声非学器者也”。从诗乐的起源来说，是“声含宫

商，肇自血气，先王因之，以制乐歌”。正是由于中国的语言声调本来就具有某种音乐性（特别是与西方语言声调相比），所以，刘勰有这样的认识也是很自然的。这样的认识，从实践的意义上讲，并非来自作者对“天人合一”哲学观念的思考或认识，而是来自实实在在的、对中国人的语言声调和音乐声调天然联系的认识。

但是，尽管中国人的语言声调和器乐音律之间有着天然的联系，为什么还会有刘勰在《声律》一文中所说的“响在彼弦，乃得克谐，声萌我心，更失和律，其故何哉”这样的疑问？对此，刘勰的回答是：

良由外听易为察，内听难为聪也。故外听之易，弦以手定；内听之难，声与心纷。可以数求，难以辞逐。

在这里，刘勰提出了“外听易为察”和“内听难为聪”的差别。从音乐的心理经验讲，人耳对外在音声的感知，可以称为一种“外听觉”，而通过音乐的实践在内在听觉心理上建立的音乐感觉，则可以称为“内听觉”。这种内听觉，不仅可以在内心哼唱旋律甚至形成交响性音感，而且还可以形成相当准确的固定音高感。刘勰提出“外听”和“内听”这一对概念，有很高的理论价值。对于刘勰所说，若是用今人的音乐经验来理解，在乐器上的定弦、调音乃至在器乐演奏中听辨音高，都是容易做到的，而要在心里建立起音高的标准，则要难一些。前面曾提到的“声萌我心，更失和律”的现象，若是从人声歌唱的音准来认识，就更容易理解何为“内听难为聪”了。这也是“可以数求，难以辞逐”的含义。所以，刘勰在这里所讲的，并非是从“言不尽意”这类玄学命题引伸出来的问题，而是直接面对诗乐的实践而提出的具体问题。

3. 和韵之美

刘勰对于乐府歌诗创作中美的追求，认为在于是否能达到“和韵”。他在《声律》中说到：

是以声画妍蚩，寄在吟咏。吟咏滋味，流于字句，
气力穷于和、韵：异音相从谓之和，同声相应谓之韵。
韵气一定，故余声易遣；和体抑扬，故遗响难契。属笔
易巧，选和至难；缀文难精，而作韵甚易。虽纤意曲
变，非可缕言，然振其大纲，不出兹论。

从刘勰的这段话可以看出，他是相当重视对歌诗音韵美的追求的。以上所述文字的含义是，歌诗唱诵中人声的色彩和变化，是通过吟咏体现出来的，其“滋味”从字句的声韵构成中流露出来，创作时却是在“和”“韵”上下功夫。刘勰还专门指出，所谓“和”，是歌诗言语声韵平仄的相和谐，“韵”则指歌诗句尾押韵的谐和。但是，在创作上要达到“和”“韵”，并非那么简单。在程度的难易上，对于歌诗创作而言，“韵气一定，故余声易遣”，只要用“韵”定下之后，其他的声韵就容易安排了，所以说“缀文难精，而作韵甚易”；但是，对于“异音相从”的音韵关系而言，则是“和体抑扬，故遗响难契”，音韵平仄之间的相互契合是最难的，故曰“选和至难”。

另外，在音乐与诗的关系中，刘勰是很看重乐府创作中诗与音的关系的。他以“古之佩玉，左宫右徵，以节其步，声不失序”为比喻，说明在乐府歌诗创作中，应是“音以律文”，而且是不可疏忽的。此表明，虽然从思想内容的表达上来讲，在“诗为乐心，声为乐体”的关系上诗是主要的，但是在两者的配合中，音乐的地位并不低于诗，就像“音以律文”的表述一样，诗与音是互存互补、互为节制的关系。

第六节

唐代文献中的音乐美学思想

1. 《贞观政要》中李世民“悲悦在于人心，非由乐”的音乐观

唐太宗李世民（599～649）在位期间，任贤纳谏，政治稳定，经济发展，奠定了唐代繁荣的基础，史有“贞观之治”的美称。唐吴兢撰的《贞观政要》一书，概述了唐贞观年间的政事纲要。其中的“礼乐”部分，录有唐太宗李世民与魏徵等大臣论乐的问答。其中写到：

太常少卿祖孝孙奏所定新乐。太宗曰：“礼乐之作，是圣人缘物设教，以为撝节，治政善恶岂此之由？”御史大夫杜淹对曰：“前代兴亡实由于乐。陈将亡也为《玉树后庭花》；齐将亡也而为《伴侣曲》。行路闻之，莫不悲泣，所谓亡国之音。以是观之，实由于乐。”太宗曰：“不然。夫音声岂能感人？欢者闻之则悦，哀者闻之则悲。悲悦在于人心，非由乐也。将亡之政，其人心苦，然苦心相感，故闻之则悲耳。何乐声哀怨能使悦者悲乎？今之《玉树》《伴侣》之曲，其声具存，朕能为公奏之，知公必不悲耳。”尚书右丞魏徵进曰：“古人称‘礼云，礼云，玉帛云乎哉！乐云，乐云，钟鼓云乎哉！’乐在人和，不由音调。”太宗然之。

从这段谈话来看，李世民是不同意音乐能够影响国家兴亡的

观念的，所以提出“悲悦在于人心，非由乐也”的音乐思想。此论在中国音乐美学思想史上，若就其思想渊源而言，与嵇康《声无哀乐论》中哀乐皆由人心的思想有关，已涉及音乐审美中主客体关系的问题。但是在音声究竟有无哀乐问题上，其论点并不能完全等同于嵇康的观念。唐太宗此言的前提仍是“乐声哀怨”能否“使悦者悲乎”的问题，并非将立论的基点建立在“声无哀乐”或者音声以“和”为本质特征的审美认识基础上。他只是认为人心的和乐，主要不取决于音乐的感情色彩，而是首先取决于人心的情感。所以并不能说李世民完全接受了嵇康的“声无哀乐”论点。从另一个角度讲，李世民“悲悦在于人心，非由乐也”的观点，也反映了一种政治上的自信。魏徵“乐在人和，不由音调”之语，是借着《论语》中“礼云，礼云，玉帛云乎哉？乐云，乐云，钟鼓云乎哉”之言，以证明李世民的论点，其思想对唐、宋音乐美学思想有较深的影响。

对雅俗与礼乐教化问题，李世民的音樂观念仍是正统的，并且从情感上以及所怀理想的角度，也是希望恢复大道之乐的。他在《颁示礼乐诏》（《全唐文》卷六）就明确讲：

朕虽德谢前王，而情深好古，伤大道之既隐，惧斯文之将坠，故广命贤才，旁古遗逸，探六经之奥旨，采三代之英华。古典之废于今者，咸择善而修复；新声之乱于雅者，并随违而矫正。

这里所述，从文字表述上看，并非一般的敷衍或下什么例行公文，而是怀着一种对礼乐理想的追求，对雅乐和“新声”的对立，从价值取向上表达了一种鲜明的态度。

2. 《乐府解题·水仙操》的音乐审美观

《乐府解题·水仙操》（撰者不详）所记伯牙学琴于成连的故

事，在相传为汉末蔡邕所撰写的《琴操·水仙操》中已见到。两则故事基本相同，都提出了“移情”的问题。

在《琴操·水仙操》的有关故事记载中，先是由成连提出“吾能传曲而不能移情”的问题，引出成连让伯牙与自己“能移人之情”的老师方子春在东海岛屿上相见，最终受业而成。这里的“移情”，是相对于“传曲”而言，是说伯牙虽然随成连学会了琴曲，但却不能很好地将感情投入到乐曲的表现中去，所以才会有学如何“移情”的故事。

在《乐府解题·水仙操》的记载中，“传曲”演变成伯牙随成连学琴，“三年不成，至于精神寂寞，情之专一，尚未能也”。成连为使其“能移人情”，送他到海岛上。但是伯牙并未随方子春学琴，而是自己在海水崩溅、群鸟悲号的自然环境中，领悟到如何将自己在生活中获得的感情移到琴上去。

以上两则故事记载的共同处是：其一，故事所谓的“移情”，主要是就琴曲的表现或创作而言，虽然在琴乐的表现中也有审美的需求在内，但并非是仅就审美鉴赏中的“移情”而言。其二，“移情”的前提在于首先要从生活中有所感悟，形成一定的情感体验，在内心积蓄情感，然后用音乐的方式将其表现出来，其实质是强调了生活情感的产生和来源。

从中国音乐美学思想史的意义上讲，这则故事第一次明确提出音乐表现和创作中的“移情”说，并且特别强调了情感在生活中的积累和形成。文中称，能“移情”则能成为杰出的琴家（“为天下妙”），明确了在音乐的创作和演奏中，必须有主体情感的投入，才能有美的表现。

3. 《琴诀》的琴乐美学思想

薛易简（生卒年不详）的活动年代，史书记载出入甚大。其

人曾任唐宫廷中琴待诏，所撰《琴诀》，是历史上成文很早的琴乐演奏美学文论。在《琴诀》中，作者针对当时“多以杂音悦乐为贵，而琴见轻矣”的音乐审美时尚，肯定和强调琴乐自身独特的审美价值。文中对“琴之善者”，例如“观风教”“摄神魂”“辨喜怒”“悦情思”等，均加以论述。

薛易简在《琴诀》中一方面提出操琴时“声韵皆有所主”“因事而制”的认识，主张演奏者心志应有所寄托，而不是仅求技法形式上的“取声温润”“句度流美”，另一方面也对“正直勇毅者听之则壮气益增”，“贫乏孤苦者听之则流涕纵横”的审美感受加以描述，实际上突出了琴乐演奏活动中接受者一方对琴音的不同感受，以此证明“动人心、感神明者，无以加于琴”的琴乐美学思想。

从文中所称琴音求静、琴声和畅的描写看，作者的琴乐美学思想在琴音“静”和“和”以及琴音无哀乐而人有哀乐这点上，似乎更贴近于嵇康“声无哀乐”音乐美学观，虽然他在《琴诀》一文中，并未正面论述琴音究竟有无哀乐的问题。

薛易简提出古琴音乐的审美范畴“静”，并以此作为操琴的准则。他从心志与技巧的角度谈鼓琴时的“志静”和手法上的“简静”（“手静”），由此达到“和畅”的审美效果，并视此为琴乐审美的实现。

文中还认为，要获得美的琴乐，即所谓“极精妙者”，就必须求“精”，“专精注神，感动神鬼”，要求琴乐演奏中不但要有精神的高度专注，并且在艺术技法的表现上也应千锤百炼。

薛易简在《琴诀》中提出的琴乐演奏美学理论，虽然还未形成系统，但是已把握住古琴艺术与其他音乐体裁、乐种最重要的不同特点，尤其是他提出的琴乐求“静”的美学原则，对后世古琴美学思想有一定的影响。

4. 《教坊记》的音乐社会观

崔令钦（生卒年不详）撰《教坊记》，虽是出于“追忆属官所述记教坊故事”的动机，但是从他当时社会音乐活动的记述中，仍能够看到某些音乐审美意识在音乐活动乃至著者撰述中的反映。《教坊记·序》就是通过扼要叙述历代歌舞伎乐的产生缘由、社会效果及唐玄宗设左、右教坊的动机，表明了一种视音乐的行为方式与音乐的社会功能密切相关的音乐美学思想，其重要之处在于区分具礼仪功能的雅乐与单纯具有娱乐功能的俗乐在社会音乐生活中的不同作用，分清两者的社会功能。

文中所述远古阴康氏制乐舞以“通利关节”“舜作歌以平八风，非愆心也”，以及先秦诸侯宫廷中作“女乐”以“淫声色”的事例，正是作者区分雅俗、不以相乱音乐审美观的表露。唐玄宗下诏“太常礼司，不宜典俳優杂伎”以及开始设置左、右教坊，正是在其区别雅俗音乐不同社会功能的音乐思想基础上所作的在音乐文化管理方面于行政上的安排。

5. 《乐府杂录》的音乐审美意识

《乐府杂录》的作者段安节（生卒年不详）出身于宫廷乐官家中，自幼喜好音乐，“能自度曲”。所撰《乐府杂录》据“耳目所接”写成，对当时的音乐实践活动以客观的描述，有较高的史料价值。虽然该书并非理论化的音乐著述，但是通过文中的记述，可使后人了解当时存在于音乐实际生活中具有普遍意义的审美意识和观念。

归纳起来，《乐府杂录》反映的音乐审美意识，大致有以下几类：

- (1) 突出强调音乐审美活动中的“精鉴”。

《乐府杂录》中所提到的“精鉴”，其内涵包括：由乐音的形式构成其风格特征以观政治的盛衰（见“安公子”节）；对不同艺术流派、师承风格的判断（见“琵琶”节）。

观乐以知政，是中国先秦时期便已形成的音乐思想。由“安公子”一节所述内容看，音声与政治兴衰之间的联系看似牵强，但其理论的产生却有某种社会生活基础，即音乐审美趣味的变化确实与社会生活的变化相关，这也是“安公子”透露的音乐美学观念。“琵琶”一节，记述段善本根据对康昆仑演奏风格的审听，指出其风格特征与学艺经历，是音乐审美风格判断中“精鉴”的实例。

（2）突出音乐情感表现的重要性。

《乐府杂录》中的“歌”一节，重申以人声的表现最富情感意味，从而引出“丝不如竹，竹不如肉”的论点，提出声乐“迥居诸乐之上”这一有关音乐体裁及其表现特点的音乐审美观念。其判断的理论依据显然突出了音乐情感表现的重要性。这一论点的产生，也同当时拉弦乐器的改进和演奏尚不理想有关。

（3）对音乐技艺美的描述。

在“歌”一节中，有对声乐美的表现（如“遏云响谷”“响传九陌”）以及声乐发声方法（如“氤氲自脐间出”的丹田用气方法）简略然而重要的说明。这是先秦声乐演唱理论的延续。

（4）对音乐表演中“炫技美”事例的记述。

音乐表演的“炫技美”，是器乐演奏技能已经相当发达的必然产物。在“琵琶”一节中记述的段善本与康昆仑的琵琶比赛，有关琵琶演技法中“曹纲善运拨”“兴奴长于拢撚”的记述，“箏篴”一节中王麻奴与尉迟青在箏篴吹奏技艺上的较量，“羯鼓”一节中对花奴、王文举操鼓技艺的记述等等，反映了唐代音乐表演活动中对器乐表演技能的重视，并将其作为审美的重要内容来

看待。

(5) 音乐创作题材与生活的关系。

音乐创作题材与生活的关系，是音乐创作理论的一个重要组成部分。在《乐府杂录》中，记述者专门设了“句淋舞”“夜半乐”“离别难”“还京乐”“康老子”“重宝子”等节，记述了这些音乐作品的创作因由，反映了当时人们对音乐作品的题材内容与创作、情感表现等关系的重视。在“文叙子”一节中，对语言四声与音乐音调谐高关系的注意，也与此认识相关。

(6) 音乐审美活动中反映的“声无哀乐”音乐美学观念。

在“歌”一节中，记载了人们听当时著名的歌手许永新歌唱时，是“喜者闻之气道，愁者闻之肠绝”。在“声无哀乐，哀乐由人”这一点上，其反映的音乐审美意识与嵇康的“声无哀乐”音乐观相一致。必须指出的是，虽然同样是主张音乐审美中的情感体验很大程度上取决于审美者本身，即所谓“哀乐由人”，但是，在理论前提下，又有“声无哀乐”与“声有哀乐”之区分。如《淮南子·齐俗训》中“载哀者闻歌声而泣，载乐者见哭者而笑”的认识与唐太宗李世民“何乐声哀怨能使悦者悲乎”的发问，其前提并非“声无哀乐”，而是“声有哀乐”。当然，唐代自唐太宗李世民提出“悲悦在于人心，非由乐也”后，在整个唐代音乐活动中，却是普遍重视和强调审美活动中接受者这一方的音乐审美观念的。

(7) 声律谐和的音乐审美观念。

“最著”一节，通过对带某种神奇色彩故事的叙述，由同只声律与石磬声律的相应互感，重述了古代声律相谐的音乐观念。

(8) 强调音乐审美中“内听觉”的作用。

“拍板”一节所记唐玄宗让乐人黄幡绰“造谱”之事，是在目视循谱演奏与以耳审音（内心记谱）两者不同行为之间，突出

音乐作为听觉艺术，在实践中强调“耳道”（以内听觉审音记曲）的作用。文中对“耳道”的重视，也反映在“歌”一节中乐妓张红红记曲，“最著”一节中杨志记曲的有关记载中。

6. 白居易诗文中反映的音乐美学思想

白居易（772～846）的音乐美学思想，就其思想渊源而言，继承的是儒家传统音乐思想。他的论乐诗文，基本上集中在音乐与社会生活、礼乐关系以及音乐的古今、雅俗、华夷关系这些古今音乐美学思想史上常涉及的问题上。此外，他对于琴乐审美亦有较多的论述。

白居易经常是根据现实的音乐生活，来说明其乐与政通的关系。例如，他在《法曲歌》中，以天宝末年法曲中胡乐犯华声，与次年“安史之乱”作某种因果联系；在《华原磬》中，将宫悬用华原磬与胡寇作乱相论，借此说明音乐与政治盛衰的联系及相应的反映。

重视音乐审美趣尚的变化与社会生活的关系，是白居易音乐美学思想中积极的一面，尽管在两者之间作联系时有其牵强之处，这同他以谏官的身份来强调艺术的政治教化作用有关。

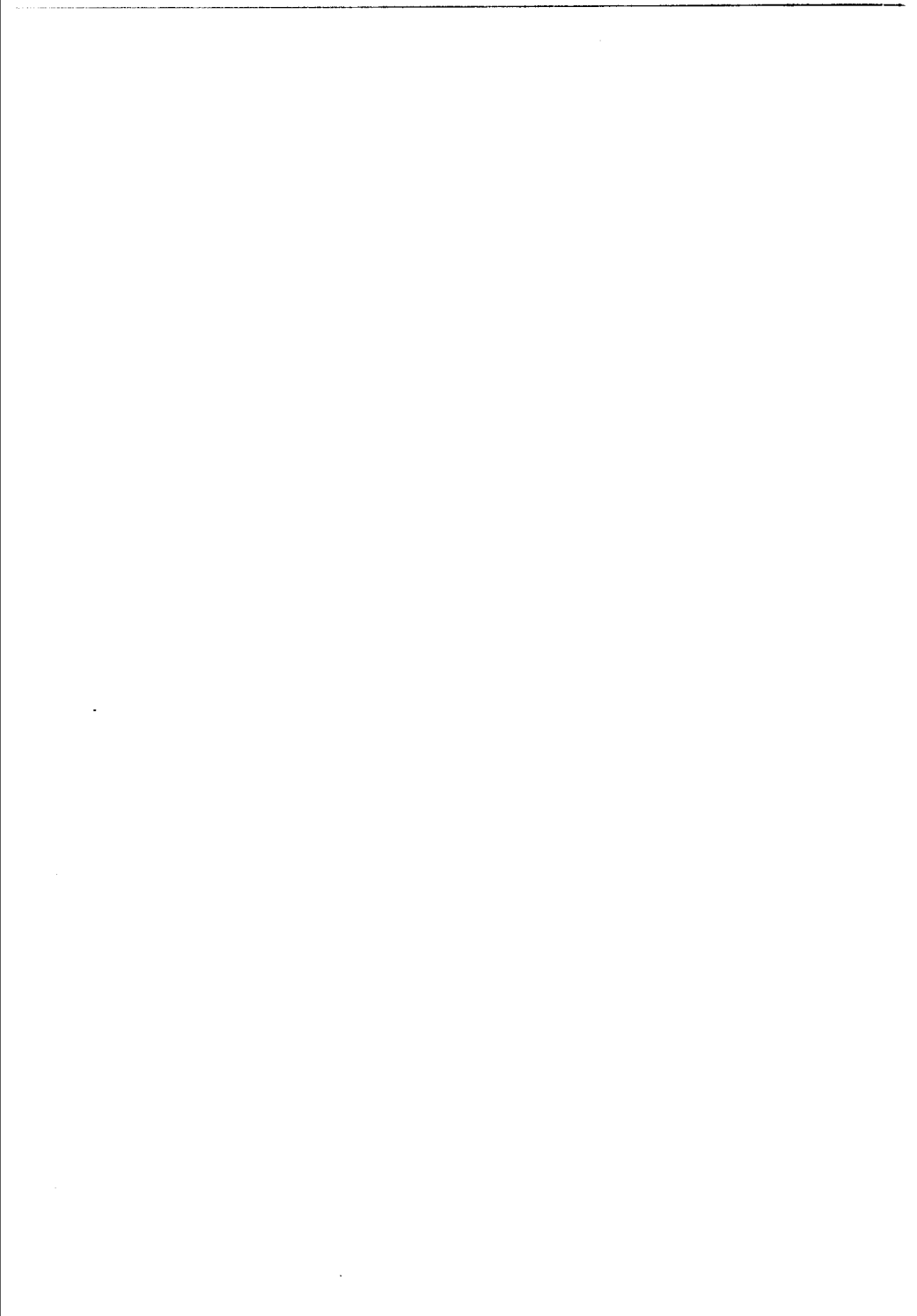
白居易在《采诗以补察时政》中，指出人感于事必动于情，然后发于吟咏，形于歌诗。在《复乐古器古曲》中依“政—情—声—乐”的思路谈乐与政的关系，都是强调了“情”在“乐”与“政”关系中的中介作用。并且，在心声关系中更为重视心的作用，认为用乐之器、曲、声、音皆可改易，但是要“复正始之音”，首要的还是“善其政”“和其情”，音乐变化的动因在于社会生活与人的感情这类外部因素。这同他在音乐审美中更为重视心的作用是相一致的。白居易在《沿革礼乐》中谈礼乐关系，也是重“情”“理”而轻“容”“饰”，提出礼乐的形式可以变，但

是其内容不可变，这使得他的音乐思想具有某种现实意义。

在古今、雅俗、华夷关系这些古今音乐思想史中的主要议题上，白居易持赞古、崇雅、贬夷的态度，这些往往构成了其音乐审美评价的出发点。由于看到当时社会普遍趣好夷俗之乐，因此他更为强调音乐的教化作用。

在琴乐以及雅乐的审美中，白居易视恬淡、平和为琴乐与“正始音”的音乐审美情感特征，从其论乐诗文中可以看出他是以“淡”“和”为审美标准的。

白居易的音乐美学思想具有一定的系统性与现实性。对某一现实生活中的音乐问题的论述（主要是对具有教化作用的雅乐的讨论）时，可以看出他上述音乐思想的有机联系和综合表述。另外，白居易论礼乐，评论宫廷、世俗音乐时，多是从统治阶级“为邦”、治国的角度来谈问题，因此不免带有忽视音乐本身作用的倾向。例如他在《与元九书》这篇集中反映其美学思想的文章中，便是从“上不以诗补察时政，下不以歌泄导人情”的角度评价诗乐的发展，更多地强调了诗乐的伦理教化功能，这也使得许多人认为他取消了艺术的审美价值，甚至有复古之嫌。但是，从另一个角度看，正是他的这种执着，表明了他复兴儒家乐教思想的实践与努力。



第十一章

宋代音乐审美意识

第一节 宋代诗文中的音乐审美意识

第二节 宋代的琴乐审美观

第三节 宋代理学家的音乐观



第一节

宋代诗文中的音乐审美意识

1. 范仲淹的音乐审美观

(1) 对音乐“化人”“和民”“共乐”功能的认识。

范仲淹(989~1052)是宋代的文学家。其任政的忧乐情感,皆以天下事为怀,以天下事为己任。他的音乐美学思想虽源自传统儒家音乐思想,但仍然是立足于当时而论其礼乐之道。范仲淹的音乐审美观,在《今乐犹古乐赋》中有集中反映。从这篇文赋所谈来看,其中展开的论乐命题,实际上围绕了三个方面铺陈论述,即“化人”“和民”和“共乐”。

《今乐犹古乐赋》全文开首第一句:“古之乐兮,所以化人,今之乐兮,亦以和民,在上下之咸乐,岂今昔之殊伦?”就直截了当地指出,无论古乐今乐,其功能都是通过“化人”“和民”,达到“上下之咸乐”,在这点上,无论古今,其礼乐教化的功能都是相同的。其后文中所论,基本上也是围绕此而展开。例如,文中讲“和气既充于天下”,说的即是礼乐之“和民”;讲“德华遂振于域中”,说的即是礼乐之“化人”;讲行乐“但无求于独乐”“共乐钟鼓”,表达的正是“与民同乐”的思想。

所以,范仲淹正是从这些古今礼乐一致的方面,指出“教育而何须往古”,表明他的礼乐观并非因循守旧,一味尊古。正是

在这样的认识基础上，他提出“既顺时而设教，孰尊古而卑今”，“若然，则不假求旧，惟闻导和”，仍然是从“设教”和“导和”（即“化人”与“和民”）的角度，肯定今人之乐。其特点是不求“尊古而卑今”，而是用今人的方式来行礼乐教化之实。

就如同文中所说的那样，“若乃均和其用，调审其音，上以象一人之德，下以悦万国之心”，即使音乐的样式、表现方式改变了，只要既有“象德”之善，又有“悦心”之真，同样可以成就礼乐之美。这也是范仲淹在文中所说“听此笙镛，曷异闻《韶》之美”的含义。

（2）主张“和天下”，批评“以艺观”的琴乐思想。

范仲淹在《与唐处士书》一文中谈琴乐之道，首先针对后世将琴“以艺观”而仅求其“妙指美声”的倾向，提出“和天下”的审美主张，意谓应将琴重新纳入修身之乐轨道。文中谈到：

盖闻圣人之作琴也，鼓天地之和而和天下，琴之道大乎哉！秦作之后，礼乐失取，于嗟乎，琴散久矣！后之传者，妙指美声，巧以相尚，丧其大，矜其细，人以艺观焉。

在范仲淹看来，“琴之道”，在于“鼓天地之和而和天下”，此中包含着他对琴乐之美——“和”的认识。这样的思想，明徐上瀛在《溪山琴况》中，对诸况之首“和”况的说明中有相似的表述。这可以视为一种“天人相和”、以“和”为美的琴乐观。范仲淹在这里，还透彻地指出一种值得重视的现象，即后人（应包括相当一些琴人）对待琴，已经离开了“琴之道”，而专在技艺上下功夫，“妙指美声，巧以相尚”，使得人们对琴的观赏，也是重其艺而轻其“和天下”（即“和”天下人之情性）的功能。从另一个角度来看，这也反映了当时的琴乐活动，已经远离了琴

乐原本的文化品格，舍却了修身养性的内在要求，而仅仅成为诸多音乐技艺中的一种。

范仲淹在此书信中，叙述了他与一位“得琴之道，志于斯，乐于斯，垂五十年，清静平和，性与琴会”的有道之士崔遵度的交往，其中提到崔遵度《琴笈》中“清厉而静，和润而远”八字。范仲淹对此八字的理解着眼点，并未从琴乐审美意境的角度展开对琴乐“清”“远”审美范畴的认识，而是从“清厉而弗静，其失也躁；和润而弗远，其失也佞；弗躁弗佞，然后君子，其中和之道欤”的角度，表明了他对“中和”审美观的推崇。

(3) “以美生平”的琴乐审美态度。

从《与唐处士书》中看，范仲淹对于琴乐，确有一种发自内心的喜爱。他是那么希望能够得到唐处士的真传，以至表达出“诚不敢助南薰之诗，以为天下富寿；庶几宣三乐之情，以美生平而不可乎”的期盼心愿。

在他的另一篇诗文《听真上人琴歌》中，更是表达了他在琴乐审美中所投入的发自内心的感情。可能他的同代人，不会像他那样，在对琴乐的欣赏中产生“我闻遗音泪如雨”的情感；也难像他那样，能够在对《南风》《广陵散》这些琴曲的审美中，获得“神人和畅舜无为”“鬼物悲哀晋方乱”的这类体验；更不会如他那样，表达“感公遗我正始音，何以报之千黄金”的激情。从琴乐审美上讲，他的情感投入，无疑是真实的，而且是少有人达到的一种真实。

2. 欧阳修“音之移人”的音乐社会观

欧阳修（1007～1072），字永叔，号醉翁，晚号六一居士，是宋代文坛公认的领袖，也是一名政治改革家。他的政治地位，使其美学思想具有很强的儒家传统“为邦”的意识。《欧阳文忠

公全集》卷七十五中收有《国学试策第三道》与《送杨置序》，较集中地反映了欧阳修的音乐美学思想。

欧阳修在《国学试策第三道》的策问与对策中，就音乐审美中的“音不足移人”与“音之移人”问题以论对。这个问题实际上触及到音乐审美中的主客体关系问题。宋代音乐思想中，多见强调心在审美活动中起主导作用的理论，欧阳修文中“是以亡陈遗曲，唐人不以为悲”语便是常引之例（此例见于李世民的谈乐言论）。这样的观点，与其文中所提传统儒家“夫奸声正声应感而至”的音乐思想显然是不同的，并且，如果认为人心不会受到音乐的影响，音乐的教化作用也就失去了所依赖的理论逻辑。所以，欧阳修必然要回答这个问题。

在该文中，欧阳修仍然是强调了人情易为外物所感的方面。如他所说，“七情不能自节，待乐而节之；至性不能自和，待乐而和之”，强调了“乐”对于人的“七情”有节制的作用和影响，即使是具有很高内在修养的“至性”，也不会自己获得和谐的心境，仍然需要在“乐”的活动中达到“和”的境界。这里可以明显见到《乐记》“感于物而动”思想的影响。但是对于“是以亡陈遗曲，唐人不以为悲”这样与其理论相悖的事例，欧阳修并不是轻易否认这个事实本身，而是换了一个角度，从“斯琐琐之滥音，曾非圣人之至乐，语其悲适足以戚匹夫之意，谓其和而不能畅天下之乐”这样的认识角度来申辩，并说明那些“琐琐之滥音”固然可以影响某一个人的心情，但是却不能达到影响天下所有人的目的。相反，只要是“圣人之至乐”，就必然会“畅天下之乐”，导引和感动人心。因此，欧阳修以“音之移人”来回答“音不足移人”，表面上是讨论一个命题，但是其真实的用意，却是明确“先王立乐之方”的目的仍在于“感人以和”。

欧阳修还谈到“君子审音之旨”，要求在音乐审美中，不仅

能如孔子闻《韶》那样，得到莫大的精神上的愉悦，并且还能够似季札观乐那样，由音乐而知政之盛衰。这些都反映出传统儒家音乐思想对欧阳修的深刻影响。

3. 陈旸的“中和”雅乐审美观

北宋陈旸（生卒年不详），曾任礼乐官，后为太常少卿、礼部侍郎。陈旸是以制礼乐、治邦国作为撰写《乐书》这部音乐巨著的出发点，就像他在《乐书》的序末所说：“臣是敢辞而辟之，非好辩也，志在华国，义在尊君，庶几不失仲尼放郑声，恶乱雅之意云尔。”他在《乐书》中对音乐的论述，大部分与《礼记·乐记》相同，其间也吸收有道家的音乐观念，但其主体思想仍属儒家音乐观。

陈旸以合于古之雅乐律吕度数的“中声”为“中和”之美。所谓“中则和，过则淫”，以“胡郑哇淫之音”为不美。他在理论上提出崇雅抑胡、俗的主张，并受尊君治国雅乐观念支配，违背先秦以来中国音乐发展的实际情况，提出废“二变”“四清”的乐学理论，对后世音乐理论产生了消极的影响。

陈旸以追求音声之“和”作为正乐的首要条件，肯定“中声又以人心为本”，是看到了音乐审美中人耳对音声的选择与适应，但是他又将音声之“和”的判断标准局限于雅乐范围；他虽然在《乐书》分类上仍承认胡、俗之乐应有的地位，并为之专作分类，但理论上却提出“抑胡俗”，这些都使得他的音乐思想具有相当严重的保守倾向。

第二节

宋代的琴乐审美观

1. 欧阳修的琴乐审美观

与欧阳修的琴乐思想有关的《送杨置序》一文，以琴乐实践为例，说明琴音对人身心的影响。这正是“音之移人”的别种论说。欧阳修以“和”为琴音审美特征，认为琴音不仅能够在审美情感体验的过程中“动人心深”，“道其堙郁，写其忧思”，甚至还具有“平其心以养其疾”的心理功能，充分肯定了琴乐对调养身心、愉悦情感的作用。由于欧阳修在此文中，是针对其友杨置“好学有文，累以进士举，不得志”以及“其心固有不平”的情况，考虑到他“以多疾之体，有不平之心，居异宜之俗，其能郁郁以久乎”的状况，而“作琴说以赠送其行”，这也反映了他对琴乐能够调节心情、修身养性的心理功能的认识。其中所言，从某种角度来看，还具有音乐治疗学理论的意义。

欧阳修之所以自称“六一居士”，是以“吾家藏书一万卷，集录三代以来金石遗文一千卷，有琴一张，有棋一局，而常置酒一壶。……以吾一翁老于此五物之间，是岂不为‘六一’乎”（《六一居士传》）？所以，在他的生活中，“琴一张”是少不了的，否则枉为“六一居士”了。欧阳修在其文中、诗中谈琴、写琴，要比他谈其他的事深入得多，这全都是因为他在琴乐实践方面有

切身的体验。

《欧阳文忠公文集》（卷六十三）收有欧阳修写的《三琴记》，其中写到：

余自小不喜郑卫，独爱琴声，尤爱《小流水》曲。平生患难，南北奔驰，琴曲率皆废忘，独《流水》（注：原文如此）一曲，梦寝不忘。今老矣，犹时时能作之，其他不过数小调弄，足以自娱。琴曲不必多学，要于自适。琴亦不必多藏，然业已有之，亦不必以患多而弃也。（卷六十三）

此中表明的是他于琴乐所特有的审美爱好。但是就对琴的认识来说，他认为操琴目的在于“自娱”，学曲亦不必多，“自适”即可。这是一种不属于“演艺”行为的琴乐观。欧阳修又有《夜作弹琴有感二首呈圣俞》，其中写道：

吾爱陶靖节，有琴常自随。无弦人莫听，此乐有谁知？君子笃自信，众人喜随时。其中苟有得，外物竟何为？寄谢伯牙子，何须钟子期。

他在《赠无为军李道士二首》中写道：

无为道士三尺琴，中有万古无穷音。音如石上泻流水，泻之不竭由源深。弹虽在指声在意，听不以耳而以心。心意既得形骸忘，不觉天地白日愁云阴。

从以上两首诗看，对于琴乐审美，欧阳修是很重视个人内心体验所得，这也是他肯定陶渊明操无弦琴而自得的原因。为了强调内心体验的重要，甚至不需要什么“知音”。在他看来，“听不以耳而以心”，琴乐中内心的体验和自得，远比求得别人的理解更为重要。他还讲到：

乐之道深矣，故工之善者，必得于心应于手而不可述之言也。听之善，亦必得于心而会以意，不可得而

言也。

因此，在欧阳修看来，不论是音乐的演奏还是对音乐的审美，或是“得于心应于手”，或是“得于心而会于意”，但都“不可述之言”“不可得而言”，把握住了音乐表演和审美非语义性的特点。其实，欧阳修在与梅尧臣（即下面这首诗题目中讲的“圣俞”）谈诗时也曾讲到：

余尝问诗于圣俞，其声律之高下，文语之疵病，可以指而告余也。至其心之得者，不可以言而告也……然夫前所谓心之所得者，如伯牙鼓琴，子期听之，不相语而意相知也。

这里也提出“心之所得”的认识，强调和肯定了诗歌以及音乐审美中得之于心的重要性。

2. 苏轼的琴乐审美观

北宋文学家、书画家苏轼（1037～1101）酷好音乐，终生与琴为友。所撰《杂书琴事》，录论琴短文十则。其中《琴非雅声》一文，反映的是其琴乐审美观念中的崇俗抑胡意识，其中谈到：

世以琴为雅声，过矣，琴正古之郑卫耳。今世所谓郑卫者，乃皆胡部，非复中华之声。自天宝中坐、立部与胡部合，自尔莫能辨者。或云今琵琶中有独弹，往往有中华郑卫之声，然亦莫能辨也。

这里所谈，显然与以往视琴为雅的传统审美观念不同，在新的时代条件中，表现了一种重视传统“中华之声”、从审美接受角度排斥当时流行的“胡乐”审美观念。苏轼在这里并不持崇雅抑俗的审美态度，反而是模糊或消解了雅俗的对立，可能在这里，雅俗的对立已处于矛盾的次要地位。相反，苏轼是在“古之郑卫”与“今之郑卫”这两类俗乐之间，在审美态度方面提出崇

华声、抑胡声的主张，甚至提出了“中华郑卫之声”的概念。这可以说是一种适应新时代变化的音乐文化观。就像今人将原来本属于青楼音乐的《茉莉花》当做民族音乐的“泛化”代表看待一样，在与西方音乐的相比之下，《茉莉花》也可称之为一种“中华郑卫之声”了！

苏轼在《戴安道不及阮千里》一文中，以“冲和”“恬淡”为琴乐审美特征，并且特别强调操琴者内心的平和恬淡，主张心与声、操琴行为与所奏琴声两者“艺术化”的统一。

苏轼的《文与可琴铭》虽未直接提出某种具体的琴乐审美观念，但是其论述所表明的，却正是琴乐审美范畴中“虚”与“实”、“动”与“静”之间的相互兼济，对立统一。所谓“攫之”与“醅之”、“如水赴谷”与“如叶脱木”、有声与无声、“长言”与“不言”，以及审美中对琴乐的深远与愉悦、激怀与静泊的不同感受，皆由奏琴之指法谈及内心体验，以物喻之，以心验之。苏轼在这里把握的是音乐审美中同一对象的两种美学性格，并视其为琴乐审美中皆不可缺的审美特征，这是他对古代琴乐审美理论的重要贡献。

3. 朱长文《琴史》中的琴乐美学思想

朱长文（1041～1100），北宋时人，未冠即举进士，然著书不仕，世人称其贤。所著《琴史》是现存最早的琴史专著。《琴史》中反映的朱长文琴乐美学思想，大致包括以下四个方面的内容：

（1）音乐审美的目的在于审音辨志。

《论音》一文提出音乐审美的目的在于审音辨志，其过程是“知曲—察音—探志”。文中首先肯定音本于人情，认为常人皆能听声而情为之所感，但此是听声而并非知音，能知音者应能由声

中辨其心态。朱长文认为“八音”（各类乐器）中“丝声”最易表现人情，故理论阐述上多以琴乐为例，说明其审音辨志的审美思想。

（2）强调琴乐审美中“心”的作用。

认为琴乐感人是通过“心”起作用，强调琴音在于导情。《师旷》一文中称“琴者，乐之一器耳”，而“民心”不同，所感亦不同。《师文》中写到“心者，道也；琴者，器也”，认为学琴首先在于“正心”，然后“审法”，掌握一定的演奏技艺，最终达到“审音”的目的，这都是强调了琴乐演奏、欣赏审美活动中“心”的重要作用。

（3）以琴歌为美的琴乐形式。

对于琴乐中的不同体裁（琴歌与作为纯器乐曲的琴曲），朱长文认为琴歌的形式为美的琴乐艺术形式，其美在于“表里均也”。“情发于中”而表于言辞，“声发于指”而成于音声，由是“作歌以配弦”，成就其“表里均也”之美，此称为“达乐”，即达到琴乐审美和“乐教”的目的。朱长文以古乐皆为弦歌，乃至《诗》皆可为琴曲为例，证明琴歌形式的完善。相比较而言，他以近世琴家操琴“皆无歌辞，而繁声以为美”及“细调琐曲，虽有辞，多近鄙俚，适足以助求欢欣”的琴乐为不美。

（4）琴乐有“四美”。

朱长文在《尽美》一文中，从琴乐实现的全过程来谈琴乐之“四美”。其“四美”说可视为他评价琴乐美的四项标准。此“四美”分别为“良质”“善斫”“妙指”“正心”。所谓“良质”，与琴之音质的感人有关，即“气之鍾者至高至清”“声之感者至悲至苦”；所谓“善斫”，与琴的表现力有关，即“天地万物这声，皆在乎其中矣”；所谓“妙指”，即“能尽雅琴之所蕴”的演奏技法；所谓“正心”，即“可见人心，至诚之所动也”，这也是朱长

文以琴为美的最重要的条件，其中尤其强调审美心理中的“至诚”及其作用，反映了宋代理学对其音乐美学思想的影响。

朱长文另有《乐在人和不在音赋》（《乐圃余稿》卷八），文中从政不和因而人心不和，人心不和因而音不和的角度，强调“乐之和”在于“政一心一音”之间的关系是否谐和。他以上古三代乐舞表现的“庶尹允谐”、周代礼乐活动中的“嘉容夷怿兮，感其和平”，说明“乐在人和”的审美理想。他还从音乐与人心的关系，强调“易俗移风，非特铿锵之美”，认为只有能够谐调民心、“顺气正声为群情之影响”的音乐，才是“和”乐，也就是他心目中认为美的音乐。其“乐在人和不在音”的思想，直接来源于唐太宗李世民、魏徵贞观论乐中魏徵“乐在人和，不由音调”一语。

4. 成玉磻《琴论》中的琴乐美学思想

北宋成玉磻（生卒年不详）在其《琴论》中，提出“简静”“淡”“圆”“和畅”“气韵生动”等审美范畴的琴乐表演艺术理论。文中推崇“质而不野，文而不史”的琴乐风格，要求琴乐演奏既要讲究文饰，却又不“用意太过”；既要把握乐曲之“大纲”，而又不“率意自任”。这是凭借传统艺术理论概念（“文”与“质”、“史”与“野”），在琴乐表演艺术理论的阐发中赋以新的意义。

文中强调演琴曲在指法“贵简静”的基础上，还要追求“气韵生动”的审美意境。认为“琴中巧拙，在于用功，至于风韵，则出人气宇”，因此，文中甚至以“参禅”比喻由“风月磨炼，瞥然省悟”而得琴之妙趣。

《琴论》始终是从技艺美学的角度谈琴乐之审美，对后世琴乐美学理论（如《溪山琴况》）产生了一定的影响。

5. 刘籍《琴议篇》中的琴乐美学思想

南宋刘籍（生卒年不详）所作的《琴议篇》，基本上延承了儒家传统音乐观。文中肯定琴乐“以和人心”的教化作用，以“美而不艳，哀而不伤，质而能文”等为“琴之德”，可以看出儒家音乐审美观念的影响。文中注重琴乐审美中意境的表现，要求琴乐的演奏能够成就乐曲之审美意境，如“衔落月于弦中”“贯清风于指下”。尤其值得注意的是，该文作者以音乐的表现为言不足以求意之所为，称“言之不足谓之文，文之不尽谓之音”，肯定了音乐艺术独特的审美作用。

6. 真德秀以“淳古淡泊”为美的琴乐思想

南宋思想家真德秀（1178~1235）其学术思想继承朱熹，琴乐美学思想则受道家影响很大。所作《赠萧长夫序》，记当时琴乐审美趣尚“大抵厌古调之希微，夸新声之奇变”，从侧面反映了当时琴乐审美观念的转变。为此，他推崇萧长夫“能穷而不变”，“独不肯迁就其声以悦俚耳”的琴乐审美态度，同时也表明自己以“淳古淡泊”为美的琴乐美学思想。

真德秀主要是从崇尚自然的角度弃俗崇“淡”以至崇雅。在《送萧道士序》一文中，他说“琴以养吾心，而吾本无心，虽终日弹，而曰未尝弹”；“诗以畅吾之情，而吾本无情，虽终日吟，而曰未尝吟”，以“无情”为“离形去智”“同于大通”之法，均可见老庄音乐思想的深刻影响。

第三节

宋代理学家的音乐观

1. 周敦颐崇雅抑俗的“淡和”音乐审美观

周敦颐(1017~1073)是宋代道学家的重要代表人物,其思想对程朱理学有一定影响。周敦颐的哲学思想继承《易传》和部分道家的思想,其音乐思想主要见于《周子通书》中《乐上》《乐中》《乐下》三篇短文。

周敦颐在《乐上》提出“淡而不伤,和而不淫”的音乐审美观,其中写到:

故乐声淡而伤,和而不淫,入其耳,感其心,莫不淡且和焉。淡则欲心平,和则躁心释。……乐者,古以平心,今以助欲,古以宣化,今以长怨。

历史上老子以为“五音令人耳聋”,以此为“生之害”,而“道”则“淡乎其无味”,使人“往而不害”,故周敦颐认为乐声恬淡而不伤于身心的思想实来源于道家。此与“和而不淫”共同构成其“淡和”的音乐审美观,体现儒道音乐思想的融合。

周敦颐认为乐之“和”出于政之“和”,“圣人作乐以宣畅其和心”,因而要求修礼法,正乐声,他斥责“代变新声,妖淫愁怨”,提倡以乐“平心”“宣化”,重视乐的移风易俗的教化作用,是为崇雅抑俗的音乐观。

2. 朱熹的“中和”音乐审美观

南宋哲学家、教育家、理学代表人物朱熹（1130～1200）在《诗集传·序》中，直接继承以《乐记》为代表的儒家传统音乐美学思想，由《乐记》“感于物而动”命题得出“心之所感有邪正，故言之所形有是非”的结论，并且在此基础上，强调“诗之所以为教”的作用。在对诗乐的评价上，他以“乐而不淫，哀而不伤”为审美评价标准，体现其以“中和”为美的音乐审美观。

在《答程允夫》一文中，朱熹以“仁”为“天理”，认为其表现自有其“自然之节”（礼）与“自然之和”（乐），说明其礼乐观脱胎于儒家传统礼乐思想。

在《紫阳琴铭》中，朱熹对于琴乐审美，明确提出“养君中和之正性，禁尔忿欲之邪心”，体现了他对琴乐“中和”美的认识，即“中和”美的实现，有赖于通过自我修养而达到的人心之“正性”的实现。这也是他所说“礼乐者，人心之妙用”的真正含义。

第十一章

明代音乐审美意识

第一节 王守仁的音乐美学思想

第二节 李贽的音乐美学思想

第三节 明代的琴乐美学思想

第四节 明代戏曲家、文学家的音乐美学观念

第一节

王守仁的音乐美学思想

王守仁(1472~1529),世称阳明先生,明中叶哲学家、教育家,是宋明理学“心学”一系最重要的代表。王守仁所处时代,明王朝已如巨浪中的危舟。他看到了社会的问题,但仍将其归于“良知之学不明”,认为烦琐僵化的程朱理学找不到济世之法,结果“知识愈广,而人欲愈滋,才力愈多,而天理愈蔽”(《传习录上》)。于是提出自己的主张,不是如朱熹从“格物”,而是从“格心”入手,加强教化,直接唤起人的天德良知。这使他的思想具有明显的主观唯心主义特点。王守仁虽然看到农民起义是官府所迫、大户所侵而造成的,但出于封建伦理纲常,又称“必须尽杀尔等而后可”(《告谕浚头巢贼》)。与此同时,他又设法减轻人民的军饷负担,缓和阶级矛盾。又据其“破山中贼易,破心中贼难”(《与杨仕德薛尚诚》)的看法,在武力围剿农民军后,兴办社学,“延师教子,歌诗习礼”,反映了他确是在文治武功的社会实践中,来实现自己的价值观和政治理想的。

王守仁在哲学思想上,曾经历了信奉程朱又怀疑程朱,出入佛老而抛弃佛老的过程,中年时已与朱熹分道扬镳,晚年甚至立誓做“狂者”,宣称自己“致良知”的思想为“孔孟圣传一点骨血”。王守仁的学说,在当时就已被程朱理学的信奉者称为“伪学”“异端”,但是其思想在明清两代甚至近代中国产生过重要影

响。在理学的发展中，王守仁不仅是一个实践者，而且也是一个创新者。他尤其注重道德实践，提出“静处体悟”和“事上磨炼”两种实践方法，前者是反观内省的修炼方法，后者是经历世事的修行方式。晚年后他更强调“事上磨炼”。所谓“事上磨炼”，即“就学者本心日用事为间，体究践履，实地用功”（《传习录中·答顾东桥书》）。因此可以说，王守仁是一位重实践修行的哲学家。

王守仁的美学思想自觉遵循并阐发传统儒家“文以载道”的乐教观念。其音乐思想主要见于《传习录》这部由门人徐爱等辑录的哲学语录。《传习录》中称“诵诗、读书、弹琴、习射之类，皆所以调此心，使之熟于道也”。他重视审美的社会功用，对审美教育的作用给予充分的强调。他说：“今教童子，必使其趋向鼓舞，中心喜悦，则其进自不能已。……故凡诱之歌诗者，非但发其志意而已，亦所以泄其跳号呼啸于咏歌，宣其幽抑结滞于音节也；……凡此皆所以顺导其志意，调理其性情，潜消其鄙吝，默化其粗顽，日使之渐于礼义而不苦其难，入于中和而不知其故。”在古代文论中对审美教育作出精辟分析并给予足够重视的音乐思想并不多见，王守仁主张启迪百姓之“良知”为音乐教化的目的，使民俗“反朴还淳”。

王守仁以“心气和平”为求“元声”之始，提出“具中和之体以作乐”，这可以说是一种以“中和”为美的音乐观。他在《传习录》中说：

制礼作乐必具中和之德，声为律而身为度者，然后可以语此。若夫器数之末，乐工之事，祝史之守。

在这里，“中和”成为一种品格。他在审美上强调了由平和之心得平和之乐，继以使听者“悦怿兴起”的审美思想。这种以“中和”为美的音乐审美观念，若投入到教育领域中去，即是以

“心气和平”作为获得“元声”、复兴古乐的根本。

第二节

李贽的音乐美学思想

李贽（1527~1602），明代的思想家、哲学家。原姓林，名载贽。25岁中举人后，始改姓李。1567年明穆宗朱载垕即位，为避“载”字讳，又改名贽，号卓吾。姓名全异。75岁时，统治者以“敢倡乱道，惑世诬民”的罪名，将他逮捕下狱，最后死于狱中。

李贽是明代一位敢于公然反对封建正统思想的思想家，他将批判的矛头直指被历代封建帝王奉为圣贤的孔孟。李贽一生中，接触和研究过多种学说。他曾研究并相信王阳明的哲学思想，其“童心说”的理论渊源，即是王阳明的“良知说”。所不同的是，王阳明作为儒者，虽也曾批判程朱理学，但是其用意是从“格心”入手，通过唤起良知改造人心，面对社会的种种矛盾，仍是以封建道德伦理纲常为“善”的价值体系，仍企图通过改造人心而改造社会。但李贽却提倡“童心说”，认为人人都有“绝假纯真，最初一念之本心”，而童心既失，则一切皆假。在他看来，孔孟学说、儒家六经无非是一些赞美之辞，而程朱理学只是虚伪说教。因此，李贽实际上是以“童心”之“真”面对官僚政治的日益腐败，去批判作为统治阶级思想的程朱理学、封建礼教，乃至否定传统的儒家思想。

值得注意的是，李贽提出的“穿衣吃饭，即是人伦物理”（《答邓石阳》，见《焚书》）的思想，来之王艮学派“百姓日用条理处，即是圣人条理处”（《王艮遗集》卷三）。王艮曾是王阳明的门下弟子，但终因“时时不满其师说”（《明儒学案》卷三十二，《泰州学案》）而与师门发生冲突，另立新说。从李贽家世来看，其祖上曾世代为泉州巨商，到李贽祖父一辈时，虽家道衰落，但其家族成员仍有经营。而王艮也有贩运私盐而经商致富的经历。因此，他们的思想当有共同的生活基础，或可以视他们为封建社会商品经济环境下形成的，面对官场的腐败和社会的矛盾，企图以“纯真”批判“假善”的思想家。就像李贽所认为的，“天下尽市道之交”“人心有私”“虽圣人不能无势力之心”，这些均反映了商品经济环境中商人、市民阶层的价值观念。由于他们所伸张的“纯真”必然要面对“假善”的压抑，所以，他们在面对作为统治阶级思想的孔孟学说时，是无法将先秦的孔孟与明代的孔孟区分开的，也更不可能去考虑如何在文化建设的意义上面对传统文化的问题，只能取后世也曾有过的“打倒孔家店”“批孔”的激进方式，进行“彻底的批判”。但是，李贽的反礼教、反传统的精神，不仅成为当时对传统所崇奉的秩序的叛逆，尤其是当封建社会因内部矛盾的激化而开始走向没落时，这种批判精神也在当世以及对后人产生了深刻的影响。

李贽叛逆的个性和思想的形成，与其生活经历有关。认识李贽哲学美学思想，也需要了解其文化背景。可以概略提到的是，李贽的二世祖林驾壮年时，经营商业有相当成就，“洪武丙辰九年（1376）奉命发舶西洋，娶色目人，遂习其俗，终身不革，今子孙蕃衍，犹不去其异教”（《荣山李氏家谱》，《资料》第一辑，第178页）。其远祖已信奉伊斯兰教，到李贽时还一直保持着伊斯兰教信仰。李贽晚年曾写遗嘱，要后人以类似回族的葬俗安

葬他。

李贽幼年并没有受过严格的儒家教育，大概到20岁以后就中断了读书，开始了奔走四方的谋生生活。但他25岁时却因“取时文”，“日诵数篇”而中了举人。中举之后，没有再赴京会试。他自己说，“吾此幸不可再饶也”（《卓吾论略》，《焚书》第84页）。他也曾两次在南京就任国子监博士。但这期间一子去世，两个女儿因灾荒病饿而死。这些使李贽深感明王朝的腐败。他在50岁以前，也曾尊孔子，但50岁后，得友劝诲，接触佛学。此时他也曾任云南姚安知府，但在俸禄之外，了无长物，这在贿赂风行的时代，可说是清明廉正，但上司却冷眼相看。58岁时，他曾移居佛院，过着类似和尚的生活，但仍留须而荤食。别人劝他不要吃荤，他却说自己是信儒教的，不是佛教徒。他在62岁甚至剃发，70岁修建埋骨之塔，也写了许多解释佛经的文章，看上去已然是一位出家人，但他却不守绳辙，出入于儒佛之间，称“所以落发者，则因家中闲杂人等……以俗事强我，故我剃发以示不归”（《焚书》）。

李贽在晚年相继完成了《初潭集》（成于1588年）、《焚书》（成于1590年）后，因其书公开批判宋明理学，嘲笑孔孟之徒，激起了当权者的仇恨，发动了对他的迫害。李贽70岁时，在《〈读书乐〉引》中说，“天幸生我大胆，凡昔人所忻艳以为贤者，余多以为假，多以为迂腐不才而不切于用；其所鄙者、弃者、唾且骂者，余皆以为可托国托家而托身也”（《焚书》）。这种玩世不恭、放情不驯乃至挑战圣贤的态度，自然不会为统治者和理学家们所容忍。其实，李贽仍是主张要让有德贤者居高位，无德不才居下位。他认为，如果有德、无德之人颠倒错位，就会造成《水浒传》里出现的局面，“其势必至驱天下大力大贤而尽纳之水浒矣”（《水浒忠义传序》，见《焚书》）。

后世对李贽的评价，可说是“毁誉参半，未为定论”。对他的评价，明神宗在礼部给事中张问达的疏文上，批以“敢倡乱道，惑世诬民”，令治其罪并尽搜烧毁其书。明万历、天启以及清乾隆年间，李贽的书虽然曾多次遭到禁毁，但大量的著作仍被保留下来。甚至还有人借李贽抒发对社会的不满，借李贽之名售书谋利，因而伪造其书，致使真书赝书并传不辨。如《史纲评要》《四书评》究竟是不是他的著作，学界仍有不同看法。在当时的文人圈内，一些不尊崇程朱理学而和王（守仁）学以及王艮创立的泰州学派有关系的学者、官吏，乐与李贽交往同游。而当时的年轻学子，与之从学者多到成百上千人。这表明李贽思想在当时社会上有很大的影响。就连张问达亦在疏文中称“后生小子，喜其猖狂放肆，相率煽惑”。

就后世评价来看，一般而言，凡求治国之方策者，经常是非李贽；凡处当世之求变者，往往是赞李贽。例如，在明清之际一些进步的思想家中，如思想家、哲学家方以智亦认为李贽如此做，是图名好利之举，其人“纵其偏见，欲一手抹天下，作第一人……一切不顾，以为诡诞天下则得名更速，专骂好名者，正自家好名之至耳”（《名教》）。爱国者、思想家顾炎武也称他是“自古以来，小人之无忌惮，而敢于叛圣人者”（《日知录》）。如王夫之这样的进步思想家和唯物主义者，也将李贽视为“酿中夏衣冠之祸”的“洪水猛兽”（《船山遗书·读通鉴论》）。而在“五四”时期“打倒孔家店”的运动中，一些进步的思想家则将李贽视作反孔的先驱。

李贽批判的对象是程朱理学，而作为发展了的儒家学说的理学，同传统儒家理论一样，都是以“善”作为其价值体系。要击破这种“善”的价值理论体系，李贽选择了以“真”去否定当时的理论价值体系。虽然从现实的角度讲，这个“善”的价值体系

因成为统治者利用的工具而变得虚伪了，但是这并不能否认其具有理论意义上的“善”的价值。但是，就像思想的批判总要寻求思想批判的武器那样，李贽在哲学自然观上，是以强烈的主观唯心主义态度来批判程朱理学讲的“天理”。他认为，自然界并非有什么“天理”，而只是“我妙明真心中的一点物相”。他说：“岂知吾之色身泊外而山河，遍而大地，并所见之太虚空等，皆是我妙明真心中的物相耳。”（《解经文》，见《焚书》）在这里，自然界的存在，只是在“妙明真心”中的存在，这里既没有物，更没有什么“天理”，所有的只是“妙明真心中的物相耳”。也就是说，一切只是存在于“真心”之中。这种观念显然受到了佛学理论的影响。

而所谓“真心”，也就是童心、初心，每一个“我”都具有的心。李贽在其著名的《焚书·童心说》中写到：

夫童心者，真心也，若以童心为不可，是以真心为不可也。夫童心者，绝假纯真、最初一念之本心也。若失却童心，便失却真心，失却真心，便失却真人。人而非真，全不复有初矣。童子者，人之初也；童心者，心之初也。夫心之初曷可失也！

也是在此《童心说》一文中，李贽提出：“夫学者既以多读书识义理而障其童心矣，圣人又何用多著书立言以障学人为耶？”显然，他是反对读圣贤书的；相反，他又说“天下之至文未有不出于童焉者也”。对此，他举出如传奇、院本、杂剧，如《西厢曲》《水浒传》，“皆古今至文”，并且将批判矛头直接指向孔孟、六经。从李贽所谈“诗何必古选？文何必先秦”的表述来讲，他并非认为一切艺术都出于童心，只要是带有教化影子的，在他的眼中，就肯定不属于“童心”之作了。只要是院本、杂剧中的，也就都是“童心”之作。其实，若了解明清院本、杂剧的，亦可

知其中并非没有教化。

李贽的目的是反理学，所以他的批评可谓不遗余力。为了反理学，他以“真”赞“欲”，只要是不识诗书礼仪，只要是“最初一念之本”，便是要肯定的。“善”本是合目的、合乎理性选择的，但李贽却是以“真”为“善”，以“真”为“美”。

在《焚书·读律肤说》中，李贽提出：

盖声色之来，发于情性，由乎自然，是可以牵合矫强而致乎？故自然发于情性则自然止乎礼义，非情性之外复有礼义可止也。惟矫强乃失之，故以自然之为美耳，又非于情性之外复有所谓自然而然也。故性格清彻者音调自然宣畅，性格舒徐者音调疏缓，旷达者自然浩荡，雄迈者自然壮烈，沉郁者自然悲酸，古怪者自然奇绝。有是格便有是调，皆情性自然之谓也。莫不有情，莫不有性，而可以一律求之哉！

所谓“以自然之为美”，即是以“真”为美。这与传统儒家所讲的具有道德内涵的音乐为美的音乐（“德音之为乐”）的观念，是完全不同的。也就是说，在李贽的音乐观中，是抽去了“善”的内容（“真”≠“善”），完全以“真”代“善”、以“真”为“美”。

有关音乐的体验，李贽曾以“声音之道可与禅通”以及伯牙学琴为例，说明从对音乐的感受和体验来讲，与佛家的领悟、体验有相通之处。并且这种对音的体验，“偶触而即得者，不可以学人为也”，具有很强的个性化特点。就像伯牙学琴悟道：“盖出于丝桐之表、指授之外者，而又乌用成连先生为耶？”并且，因其“图谱无存，指授无所，硕师不见，凡昔之一切可得而传者今皆不可复得矣，故乃自得之也”，突出了“自得”或自悟不靠人授的特点。

与其反对礼乐教化的立场相关,李贽在其《琴赋》中,也是直接针对汉代琴论中“琴者,禁也”的思想,鲜明地提出“琴者,心也,琴者,吟也,所以吟其心也”的观念。并且,在音乐的表现上,他认为有“口之吟”,也有“手之吟”,不能“知口之有声,而不知手之有声也”。他还认为,正是因为手不能吟,“惟不能吟,故善听者独得其心而知其深也”,并举了历史上如蔡邕、钟子期、师旷的故事为例,说明“盖自然之道,得手应心,其妙固若此也”。从这里可以看到其与“以自然之为美”在认识上的联系。

李贽在《琴赋》中,并未对“琴者,禁也”提出正面的批判,而是从“吟其心”的角度,否定了“琴者,禁也”的陈说。当然,对于《白虎通》所讲的“琴者,禁也”究竟是指宗教禁欲意义上的“禁”,还是汉儒将琴用作于“修身养性”“修行”之“禁”,这里并没有必要展开讨论。只要能理解李贽所说的“吟其心”更强调的是一种对心志情感的自然表达,而不受道德自律的约束,可以知其声、审其意,就可算是理解其意了。对于李贽否定“丝不如竹,竹不如肉”的陈说定论,也应看到,器乐艺术经过长期的发展,在李贽生活的时期,已经不是如“丝不如竹,竹不如肉”这个定论提出时的那个发展水准,包括琴在内的丝弦乐器(弹弦、拉弦等)的表现能力也已经大大丰富,所以,能提出这样的看法,也并不奇怪。

第三节

明代的琴乐美学思想

1. 《杏庄太音补遗》的琴乐美学思想

萧鸾(1488~1561),明琴家,自幼学琴,与琴相随一生,体验甚丰。在琴乐实践方面,自称“一日莫能去左右,计五十余年”。因继承宋浙派琴家徐天民的琴学传统,自称其琴学为“徐门正传”。

萧鸾在《杏庄太音补遗·序》中,谈到“合徐门正传者,凡若干曲”,通过整理、编辑而成《太音补遗》稿。由于时人有称,琴道衰微,“今之按谱而为琴者,率泥其迹而莫诣其神,攻其声而莫极其趣”。对此,萧鸾在《杏庄太音补遗·序》中,通过无似之口,谈其对琴乐的看法。

从“序”中无似所谈,可知在萧鸾的认识中,琴乐之善学者,求的不是表面的模仿,而是能“以迹会神”,“以声致趣”。至于那些记录音符的乐谱,作为“载音之具”,其用途是有限的,“微是则无所法”,说明乐谱只是使人了解乐曲的大概,一些细微的地方是无法通过乐谱得到的。这里谈的是乐谱作为音乐的观念化、物质化载体,功用有限,是无法记录音乐的细微表现的。因此,要学琴,其方法如“序”中所讲,是“求之于法内,得之于法外”。

在这里，萧鸾将“会神”“致趣”视为琴乐审美趣味与境界的体现。要达到这样的境界，不能求之于乐谱这类“载音之具”，也不是靠识谱就能得到。相反，如果要达到此种审美境界，则须“极其妙”“使人巧”，强调琴乐表现美、鉴赏美中的体验，内心才会有所得。

2. 《新刊发明琴谱》的琴乐美学思想

黄龙山（生卒年不详），明琴家。经他整理、编订的《新刊发明琴谱》，以琴歌为主。黄龙山撰写的《新刊发明琴谱·序》主要谈及两个方面，一个讲他对琴“观其深”的认识，二是讲传谱与心法的关系。

（1）“君子之于琴也，观其深矣”。

黄龙山在该琴谱“序”中，首先讲到“君子之于琴也，观其深矣”，也是讲他对琴的认识。其中谈到：

夫琴音之所由生也，其本则吾心之出也。是故节物以和心，和心以协声，协声以谐音，谐音以著文。文之达也，天地将为昭焉。不但适情性，舒血脉，理吾之身而已也，夫斯之谓深。

黄龙山认为“音”出自“吾心”，再从“节物”谈“和心”“协声”“谐音”“著文”，这里虽然有《乐记》思想的影响，但是，其中不但有其自身的理论逻辑和概念表述，也有自己的理论特点。

首先，琴家自身的修养得到重视。如“吾心”“节物”，都与琴家的个人修养有关。其功能包括“适情性，舒血脉”和“理吾之身”诸方面，不仅有审美心理学和生理学的意义，同时也与作者在该序最后提到的“艺成于德”相关。一位琴家（“君子”）强调个人通过琴乐活动达到个体的修身，这并非是什么人性的混

灭，而是反映了一种自觉的道德意识。琴乐之所以与一般的器乐活动不同，其文化的、审美的价值就在于此。若视此为扼杀人性，则说明是不理解琴乐这一文化行为的价值取向，也不会对其以“和”为美的音乐美学观以理解，甚至这些琴家表达的一种文化意识，也会遭遇莫名的斥责。

其次，在理论逻辑与概念表述上，作者在“心—声—音—文”之间建立了一种联系，其中反映的是建立在“和心”与“协声”“谐音”（即音心关系）基础之上，以“和”为美的琴乐审美观，并且，作者出于对琴歌的喜好和重视，还加上了“谐音以著文”这一句，以此作为对琴乐表现方式的完整表述，表达了自己对琴歌之辞及其精神性内容的重视。

黄龙山认为，对琴乐有了这样的认识角度，达到了那样的认识程度，才称得上是“观其深”了。

（2）“谱可传而心法之妙不可传”。

黄龙山在该序中讲到：

顾琴虽作于圣人，而谱则昉于后世，相沿既久，传者失真，间号能琴者，未免附会掇拾之劳，非诚有得于谱法而工之者也。……谱可传而心法之妙不可传，存乎其人耳，善学者能自得之，则艺成于德，其庶乎深矣。

这里，黄龙山对“谱法”与“心法”之间的关系作了说明。文中说琴艺“谱可传而心法妙不可传”，认为琴乐的习得，是出于内心的体验和感悟（所谓“自得”），须自得于心而使“艺成于德”，强调了琴乐审美的会心会神与灵性。黄龙山在序中讲他自己编订琴谱，也是“以定志茹真，潜绅熙气，久之颇有悟焉”，也是重感悟和体验的。重自得、感悟、体验，本身就是琴乐审美的一个重要特点。

3. 《重修真传琴谱》的琴乐美学思想

杨表正（生卒年不详），明代古琴声乐派——江派著名琴家。他在《重修真传琴谱》（全名为《重修正文对音捷要真传琴谱》）中的“弹琴杂说”部分，对琴乐审美作有相当深入、细致的探讨。虽只是一篇杂说，但却涉及琴乐文化行为的许多方面。

（1）“以和人心”。

杨表正在文中说到：

琴者，禁邪归正，以和人心。是故圣人之制，将以治身，育其情性，和矣！

这里首先肯定琴乐审美的目的在于“和人心”，使人之情性归于“和”。并且，在他的认识中，“和人心”是与修养身心、陶冶性情联系在一起的。

（2）“乐其趣”和“知其趣”。

在杨表正看来，琴人操习古曲（“以抱圣人之乐”），“所以微妙在得夫其人，而乐其趣也”。这里隐含着的意思是，后人弹前人之曲（如“圣人之乐”），要能够体验到当初创作此曲的“圣人之乐”，这样才算是“乐其趣”，领悟到其中的趣识。这实际上是要求琴乐的演奏者、聆听者要了解、体验到当初创作者的志趣，并且是“乐其所乐”，才算是真正了解了作品。所以他说：

如是鼓琴，须要解意，知其意则知其趣，知其趣则知其乐；不知音趣，乐虽熟何益？徒多无补。

在对琴曲的大量掌握和对琴曲的理解之间，杨表正首先强调的是对琴曲的理解。在他看来，掌握的曲目再多，不能够真正理解曲意，也是“徒多无补”。这种认识对于今人学习音乐，也是很有助益的。从“解意”到“知其趣”再到“知其乐”，是从理解到鉴赏，并且在审美中产生愉悦体验，这里反映了音乐审美的某种规律。这也是他的琴乐审美理论不同于前人之处。

除了以上所说，杨表正还对琴乐活动中的环境、行为给予充分的重视，反映了他对琴乐活动认识上的整体把握。除了弹琴的环境，他还讲弹琴的心境和自娱方式、形象外表等。例如，他在《弹琴杂说》中，用相当多的文字讲鼓琴的环境（“净室高堂”“山林之间”等），写“心不外驰，气血和平，方与神合，灵与道合”这类鼓琴的心境，写“如不遇知音，宁对清风明月”“自得其乐”的自娱方式。他又从“人物风韵，标格清楚，又要指法好，取音好，胸次好，口上要有髯，肚里要有墨，六者兼备，方与添琴道”，以及“如要鼓琴，要先须衣冠整齐，或鹤氅，或深衣，要知古人之象表，方可称圣人之器”等方面写琴人的外表形象，其中涉及一种特有的服饰美。这里虽有追求表面效果的倾向，但作为一种文化样式，这也是认识琴乐行为一个不可忽略的方面。至于对琴的演奏方式、姿态和手法等方面的描写，也是与琴乐的演奏行为相关。

对于琴乐演奏的技术性因素，杨表正从琴乐演奏的角度，认为“声音艳丽”为琴之大忌。他将琴与俗乐器箏作比较，认为琴音之乐趣不在于表面音声的艳丽，而是“与道妙会，神与道融”，实际上视琴为雅，尤其注重琴乐审美中对“神明之德”的精神体验。文中还从如何“合神明之德”的角度，讲“手”与“心”、“声”与“道”的关系，提出“德不在手而在心，乐不在声而在道，兴不在音而自然可以感天地之和”的认识。这实际上是讲“德心”“乐道”“兴和”与“手”“声”“音”不可分，但前者更为重要。对于一般的演奏技术问题（如“左手吟、猱、绰、注，右手轻、重、疾、徐”等），他提出了“其人须要读书”的问题，意谓琴学实践需要积累必要的修养。

4. 《琴川汇谱》的琴乐美学思想

明琴家严澂(1547~1625),字道彻,号天池。曾在家乡结“琴川琴社”,成为虞山派重要代表人物之一。所编撰的《松弦馆琴谱》,不仅是虞山派重要传谱,也是《四库全书》收入的惟一明代琴谱。

严澂对当时琴界有不少琴家偏好琴歌填词的风尚,是持批评态度的。他在《琴川汇谱·序》中,对当时琴界流行的滥填文词的风气加以批判。在该序的开首处,他便指出“自古乐湮而琴不传,所传者声而已”。他以“五音固自谐,而求之于文,无当也”,以诗三百篇若“求之于今声,无当也”,批评取古文辞随意配于琴调的做法。此反映他对琴乐更注重从器乐化的角度去把握其音乐美。当然,严澂也并非绝对否定琴歌的形式,而只是对于普遍“牵合附会于文”的方式不满,因为他谈到,“若夫循声合文,以进于古之乐,则俟有道者”。

严澂注意到乐工在处理声字关系时,表面上是“取古文辞,用一字当一声”,实际上是“盖一字也,曼声而歌之,则五声殆几乎遍,故古乐声一字而鼓不知其凡几”,所以他也由此讥讽为琴曲填古诗的琴家:“而欲字声相当,有是理乎?适为知音者捧腹耳!”所以,他说琴川的琴人“胥刻意于声,而不敢牵合附会于文”。

严澂认为,“琴之妙”“不尽在文而在声”。在他看来,乐音能够比言词更能触动和宣导人的情感而与心志相通,所谓“郁勃宣而德意通”;并且还能够平息和消释人心中的欲念和躁动情绪,所谓“欲为之平,躁为释”。严澂在序中谈到琴音“博大和平”的审美特性,从演奏的角度谈到琴乐审美意境之丰富,以其足以使人“怡然忘倦,自以为游世羲皇”,表明了他注重从音乐艺术

的特性去把握琴乐的美。

第四节

明代戏曲家、文学家的音乐美学观念

1. 李开先“真诗只在民间”的俗乐审美观

李开先(1502~1568),明戏曲家,对词曲有很深的造诣,并且自己能编会唱,罢官后,寄情于词曲声歌,甚至搜集编刻刊行于世。对于城镇间流行的世俗时调艳词,他曾作《市井艳词序》给以评价,其中称:

忧而词哀,乐而词衰,此今古同情也。……但淫艳
褻狎,不堪入耳,其声则然矣,语意则直出肺肝,不加
雕刻,俱男女相与之情,虽君臣友朋亦多有托此者,以
其情尤足以感人也。故风出谣口,真诗只在民间。

李开先还撰有戏曲理论著作《词谑》,其中有“论时调”一节,借他人之口,谈市井时调:

如十五国风,出诸里巷妇女之口者,情词婉曲,自
非后世诗人墨客操觚染翰、刻骨流血所能及者,以其
真也。

从以上李开先所谈可以看到,首先,他将艳词的情感表达概括为忧、乐两种,并且指出这两种情导致在词的内容上表现为“忧而词哀,乐而词衰”。这个特征的把握是很准确的,也是一般

流行的时调艳词所特有的。其次，他特别提出“真诗只在民间”，并认为后世诗人墨客所作不如这些艳词，也是因为“以其真也”。

这里需要说明的是，李开先在评价上，其实并没有否认艳词的声曲是“淫艳褻狎，不堪入耳”这个事实。因此，恐怕不能简单地讲，李开先就是以这种时调艳词作为他心目中美的音乐，他对这类艳词，只是从“真”的角度，即“以其情尤足以感人也”的角度给予肯定的，并没有引入他本人“善”的价值观念。另外，李开先也并非不知后世文人没有好的诗词作品，而是主要从直率、真情的角度，肯定时调艳词的长处。如果仅仅是就这类时调艳词的审美判断而言，或者可以说，在李开先那里，这种“足以感人”的真情，即是这类俗乐的美学品格所在。

2. 汤显祖“为情作使”的戏曲美学观

汤显祖（1550～1616），明戏曲家，著有《临川四梦》《玉茗堂诗文集》等。汤显祖的审美意识，曾受到李贽的较大影响，他曾说“如明德先生（罗汝芳）者，时在吾心眼中矣。见以可上人（达观）之雄，听以李百泉（李贽）之杰，寻其吐属，如获美剑”（《汤祖祖诗文集》卷四十四《答管东溟》）。这表明汤显祖与李贽在精神上的沟通甚至共鸣之处。

汤显祖一生主要从事戏曲创作。在他逝世前两年，他曾在《续栖贤莲祖求友文》中讲“岁之与我甲寅者矣。吾犹在此为情作使，劬于伎剧”。这里，他将从事戏曲创作称为“为情作使”，明白地表明了他对何为戏曲的认识，或者可以说，这也是他为戏曲所下的一个特别的“定义”。他也曾谈自己与老师罗汝芳的不同处，称“某与吾师终日共讲学，而人不解也。师讲性，某讲情”（《汤显祖诗文集》附录，陈继儒《批点牡丹亭题词》）。他也会与达观作“情理”辨。达观从禅礼出发，主“理”不主“情”，

讲“理明则情消，情消则性复”。而汤显祖则在给达观的信中讲“情有者理必无，理有者情必无”，“情”“理”不两立。在“性”“情”“理”三方面，汤显祖所讲的“情”与“性”相比，在戏曲领域更符合或者说更具有艺术表现的美学特质。就像他在《耳伯麻姑游诗序》中所说的：

世总为情，情生诗歌而行于神。天下之声音笑貌大小生死，不出乎是。因以檐荡人意，欢乐舞蹈，悲壮哀感鬼神风雨鸟兽，摇动草木，洞裂金石。

他还曾在《董解元〈西厢〉题词》中指出：

《书》曰：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”志也者，情也，先民所谓“发乎情，止乎礼义”者是也。嗟乎！万物之情各有其志……董之发乎情也，铿金戛石，可以如抗而如坠；余之发乎情也，宴酣啸傲，可以以翔而以翔。然则余于定律和声处虽于古人未之逮焉，而至如《书》之所称为“言”为“永”者，殆庶几其近之矣。

因此，汤显祖美学思想最核心的内涵，就是主“情”。在当时的社会意识中，这与宋明理学传统宣扬的“理”是相对立的。而当时作为社会大众艺术形式的戏曲，正是以其“有情”的美学品格而受到大众的欢迎。

汤显祖一生从事戏曲创作，自谦“余于声律之道瞠乎未入其室也”（《董解元〈西厢〉题词》），但也并非没有这方面的创作经验和体会。他在歌诗、唱曲方面，也结合歌词创作，形成较为精辟的认识及求“自然”的美学主张。

他在《答凌初成》一文中就讲到：

曲者，句字转声而已。葛天短而胡元长，时势使然。总之，偶方奇圆，节数随异。四六之言二字而节，

五言三，七言四，歌诗者自然而然。乃至唱曲，三言四言一字一节，故为缓半，以舒上下长句，使然而自然也。

这里讲的主“歌诗”的“自然而然”、讲“唱曲”的“使然而自然”，虽然是从“时势使然”角度来讲，似乎并没有分析其中是否有何种规律在起作用，但也讲到了诸如“曲者，句字转声而已”和“偶方奇圆，节数随异”等规律。正是在这种规律的作用下，歌诗、唱曲才会自然形成某种格律形式。

3. 袁宏道“任性而发”的俗乐审美价值观

袁宏道（1568~1610），明文学家。在其所撰的《序小修诗》中，他对于民歌的评价，是在与“近代诗文”的比较中提出来的。他一方面指出“足迹所至，几半天下，而诗文亦因之以日进，大都独抒性灵，不拘格套，非从自己胸臆流出不肯下笔”，但是同时又认为“盖诗文至近代而卑极矣，文则必欲准于秦汉，诗则必欲准于盛唐，剿袭模拟，影响步趋”。虽然他也从相对的角度，称诗文的发展“惟夫代有升降，而法不相沿，各极其变，各穷其趣，所以可贵，原不可以优劣论也”，但是，就近代诗文的价值而言，袁宏道却拿出了另一种参照，即“无闻无识真人所作，故多真声”的俗曲时调。对此，袁宏道认为，“故吾谓今之诗文不传矣，其万一传者，或今闾阎妇人孺子所唱《擘破玉》《打草竿》之类”，认为其价值就在于“任性而发，尚能通于人之喜怒哀乐、嗜好情欲，是可喜也”。

袁宏道以诗文与时调相比，是以时调“任性而发”“故多真声”之长，指出近代诗文创作缺少的正是这方面的品格，同时也反映了袁宏道视“任性而发”的俗乐为“可喜”的审美价值观。

4. 冯梦龙以“情真”为美的民歌审美观

明俗文学家冯梦龙(1574~1646),一生从事俗文学作品的搜集与整理工作,编有民歌集《挂枝儿》(又名《童痴一弄》)、《山歌》(又名《童痴二弄》)以及话本、散曲集等。在《山歌·序》中,他并不是像袁宏道那样,以时调俗曲作为评价诗文的一种参照,以俗乐“任性而发”“多真声”的长处为依据,指出近代诗文的不足,而是从“山歌”的历史传统以及求真无假的角度,对“诗坛不列”“荐绅学士不道”的现象提出一种批评,乃至提出“借男女之真情,发名教之伪药”,更使其“存真”的观念生出一种批判的精神。

冯梦龙指出,历史上的桑间濮上的国风歌谣之所以被孔子收于《诗经》之中,“以是为情真而不可废也”,指出其独特的价值正是在于“情真”。所以,他提出“但有假诗文,无假山歌,则以山歌不与诗文争名,故不屑假”的观点。

可以说,冯梦龙以“情真”为美,指出“但有假诗文,无假山歌”,肯定了民间歌曲自身特有的美学品质。他所说“借男女之真情,发名教之伪药”,是对尚“真”、尚“情”音乐审美观的高扬,既是对民歌美学品质的高度概括,也是对崇雅抑俗音乐观的勇敢挑战。

5. 张琦以“情真”为美的戏曲音乐审美观

张琦(生卒年不详),字楚叔,号骚隐生,又号白雪斋主人,明末戏曲家。精通词曲,曾选辑元明散曲,以南曲为主编成《吴骚》初、二、三集及《吴骚合编》(初刻于崇祯十年,1637),又修订有《南九宫订谱》,并撰有戏曲理论著作《衡曲麈谭》(原不题作者姓名,附载于署名骚隐居士所编的《吴骚合编》卷首)。

张琦在其《衡曲麈谭》中,谈填词、谱曲,评价作家,并论

及情曲、心声关系。开首《填词训》一节，以骚隐生之口谈“情”的重要，其中讲“古之乱天下者，必起于情种先坏”，称“使人而有情，则士爱其缘，女守其介，而天下治矣”，这种从天下治乱谈“有情”重要的观念实不多见。张琦继而又谈散曲之道，称：

曲也者，达其心而为言者也，思致贵于绵渺，辞语贵于迫切……

就此认识而言，这些所谈主要是就词曲情感的表达来讲，所谓“为言”，即是就曲词的整体表达而言，其中既包括了音乐的表达，也包括了词意的描写。

张琦在《填词训》中又讲到：

乃若传奇之曲，与散套异。传奇有答白，可以转换，而清曲则一线到底。传奇有介头，可以变调，而清曲则一韵到底。人第知传奇中有嬉、笑、怒、骂，而不知散曲中亦有离、合、悲、欢。古伤逝、惜别之词，一披咏之，愀然欲泪者，其情真也。

这里比较传奇与散套的不同，相比之下，“清曲则一线到底”“一韵到底”，具有曲调音韵不间断的延展特点。由于这种情感表达流畅、延展，故其也更易引发和感染人心。张琦所讲的“一披咏之”，正是对散曲中曲调和唱词“一线”“一韵”延展性表现特点的概括。也因为采用这样的表现方式，再加上“情真”的特点，才使这类情感的表达产生“愀然欲泪”的效果。因此，张琦既讲了“有情”的重要，也讲到曲调歌词的“达其心”（亦即“达其情”）；既讲到散曲表现形式上“一披咏之”的表现形式，也讲到使听者“愀然欲泪”的原因正在于“情真”。

当然，从《情痴寤语》来看，张琦心目中真正的“多情”，不是伶人那种逢场作戏之情，即所谓“悲愤、调笑、寒暄，若伶

人之搬演，落场即已，掉臂去之”。他心中最为认可的，是一种“痴情”。在《情痴寤语》中，他讲到：

人，情种也；人而无情，不至于人矣，曷望其至人乎？情之为物也，役耳目，易神理，忘晦明，废饥寒，穷九州，越八荒，穿金石，动天地，率百物，生可以生，死可以死，死可以生，生可以死，死又可以不死，生又可以忘生，远远近近，悠悠漾漾，杳弗知其所之。

对于“情”，他认为固然可以“笔墨罄泻之，歌咏条畅之，按拍纤迟之，律吕镇定之”，但是，对于那种“斯情者，我辈亦能痴焉，但问一腔热血，所当酬者几人耳”的“痴情”，张琦认为这已经不是那些歌咏声音所能表现得了的。正如他在《情痴寤语》一文最后所写的：“如是之情以为歌咏声音，而歌咏声音止矣！”

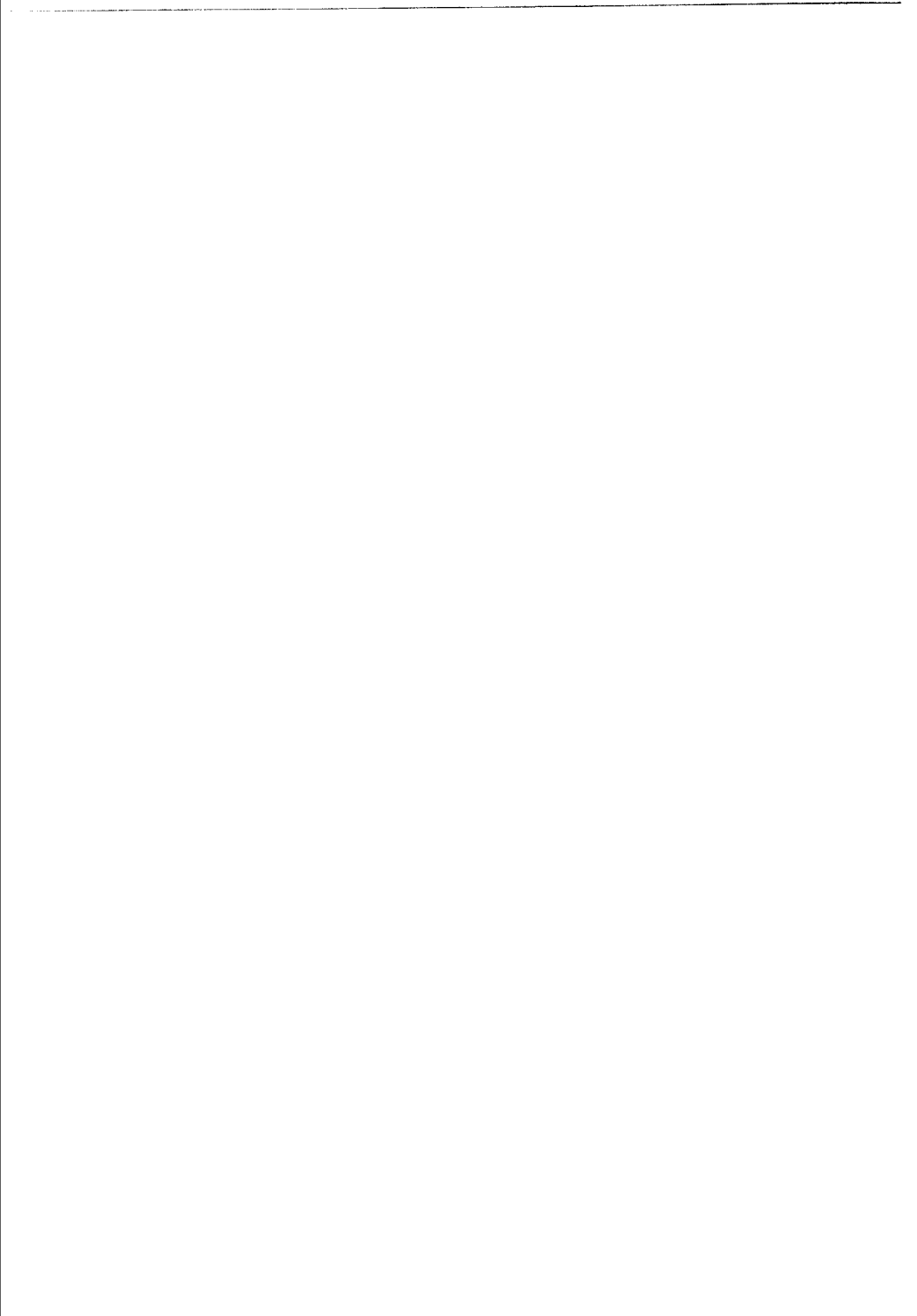
6. 黄周星的戏曲音乐审美观

黄周星（1611～1680），明末戏曲作家，明亡后不仕清廷，孤怀悲愤，效屈原沉江而死。曾于《人天乐》传奇卷首撰《制曲枝语》一节专论制曲，其中写到：

愚尝谓曲之体无他，不过八字尽之，曰“少引圣籍，多发天然”而已；制曲之诀无他，不过四字尽之，曰“雅俗共赏”而已；论曲之妙无他，不过三字而已，曰“能感人”而已。感人者，喜则欲歌欲舞，悲则欲泣欲诉，怒则欲杀欲割，生趣勃勃、生气凛凛之谓也。噫！兴、观、群、怨尽在于斯，岂独词曲为然耶！

黄周星在这段文字中，从不同的角度，发表了他对戏曲音乐的基本评价。其中从曲词表达思想情感的角度，指出戏曲中所唱所述，不是简单的道德说教，而是对生自内心的真实情感的自然

表达。戏曲演唱中并非没有道德内容，但是他认为，“多发天然”是其内容表现的基本特点。对于戏曲音乐的创作，就曲调的风格、趣味而言，他提出的是“雅俗共赏”的审美要求，实际上是要求文人的戏曲创作，应当能够适应大众的审美欣赏口味。对于戏曲音乐的鉴赏，他认为要评价其“曲之妙”，不过是“能感人”三字。一般说来，若评价某一类音乐具有“能感人”的效果，并不会觉得这有什么特别之处。但是，黄周星在这里讲的“曲之妙”，实际上是包括了对戏曲音乐多种表现手法的概括，并且这些手法和表现手段的运用，都能达到“能感人”的审美效果，这就很不容易了。所以，他在文后特别对何为“能感人”作了说明，其中特别强调了无论是对喜、悲、怒哪一种情感的表达，都是充满了生机的。在艺术的表现中，喜、悲、怒等情感的表达，不一定是充满生机的，但在戏曲艺术中，其表现的方式却具有一种典型化的生动性。它不是对生活情感的直述和白描，而是以其特有的艺术化表现方式，使这种表现具有活力和生机。黄周星在这里是抓住了戏曲艺术不同于一般艺术的一个很重要的特点。对于戏曲的社会功能，黄周星也以孔子评价诗乐所用的“兴、观、群、怨”四字为艺术作品社会功能的共同特征。



第十三章

《溪山琴况》的琴乐美学思想

第一节 《琴况》之「和」

第二节 《琴况》之「静」与「清」

第三节 琴乐诸况之联系

第四节 《琴况》之审美意境

第五节 《琴况》审美旨趣的简要评价

明末清初著名琴家徐上瀛（名珙，别署青山，生卒年不详）所著的《溪山琴况》，是一部全面而系统地论述古代七弦琴表演艺术理论的琴乐美学专著。从历史文献的角度看，《溪山琴况》与《乐记》《声无哀乐论》这音乐美学“三书”，可以称为是中国音乐美学思想史上三部最为重要、最具代表性的论著。这三部论著可以说是各有特点。如果说成书于西汉的《礼记·乐记》作为先秦儒家音乐思想的总结，集中阐发了儒家制礼作乐的音乐思想及其音乐美学观点；成书于魏末的《声无哀乐论》在老庄哲学思想的影响下，以反传统的姿态，阐发其崇尚自然、注重个人情感体验以及重视音乐艺术审美特殊规律的音乐美学思想，那么，《溪山琴况》作为古琴美学思想的集大成者，则于古琴艺术审美领域，对琴乐表演艺术理论作有相当细致而深入的论述及归纳，其思想具有儒道互渗兼融的特点。

所谓“琴况”，即琴乐审美之况味。《溪山琴况》提出有“二十四况”，即：和、静、清、远、古、澹、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速。这是徐上瀛在总结前人琴学理论的基础上，仿照司空图“二十四诗品”而提出的琴乐审美范畴。《溪山琴况》通过对此24个古琴音乐审美范畴以概念的阐发，以及对这些范畴在古琴艺术实践中的运用加以理论总结，较精到地探讨了古琴演奏美学中的许多重要问题。这些琴乐美学理论的阐述，是以古琴演奏技艺手段为基础，而技艺上的分析，又是以其美学思想为指导，这就为后人研究琴乐演奏的技艺美学提供了非常丰富、并且可供借鉴与吸收的琴乐美学思想及技艺理论。完全可以说，《溪山琴况》的琴乐美学思想，是在琴乐审美实践中形成的音乐美学思想。

第一节

《琴况》之“和”

“和”，是《溪山琴况》（以下简称《琴况》）诸况中最为重要的审美范畴。如何看待“和”在诸况以及在徐上瀛琴乐美学思想中的独特地位和作用，这也是诸多研究在讨论《琴况》诸况关系时产生分歧之处。

《琴况》开首即写到：

稽古至圣心通造化，德协神人，理一身之性情，以理天下人之性情，于是制之为琴。其所首重者，和也。

这里明确提出，琴乐之“首重者”，就是“和”。论者认为，古圣贤制琴作乐的目的，就是陶冶“一身之性情”，进而影响天下人之性情并使之归于“和”。这样的表述已经表明，“和”作为琴乐审美范畴，在《琴况》中具有其他诸况所不能替代的地位。

与“和”况在琴乐诸况中作为“首重者”的地位相适，徐上瀛在对“和”这一审美范畴的阐发中，几乎赋予了它所有与琴乐审美相关的内容。徐上瀛不仅吸收了“和”这一审美范畴在历史上形成的多种涵义，并且从古琴的演奏以及“弦”“指”“音”“意”这四个方面的相互关系去论证“和”的存在，从而为“和”的“首重者”地位赋予了坚实的理论基础。

“和”这一审美范畴在《琴况》中具有多义的内涵，这同它吸收了历史上多种相关的观念有关。例如，“和”况认为琴乐陶

治人之性情，琴乐实施的目的在于使人心归于“和”的认识，就同历史上儒家学派关于“故乐者，审一以定和……所以合和父子君臣，附亲万民也。是先王立乐之方也”（《乐记·乐化篇》），乃至秦汉道家关于“乐之务在于和心，和心在于行适”（《吕氏春秋·适音》）的认识相一致，具有社会伦理学的意义。

“和”况还从音乐听觉心理的角度谈到琴音之“和”。它首先谈到“和之始，先以正调品弦，循徽叶声，辨之在指，审之在听，此所谓以和感，以和应也”。这是因为古琴作为弹弦乐器，演奏前必须“正调品弦”，定弦在音准上以“和”感应。《琴况》继而又谈到：“和也者，其众音之窅会，而优柔平中之橐龠乎？”“散和者，不按而调，右指控弦，迭为宾主，刚柔相济，损益相加，是为至和；按和者，左按右抚，以九应律，以十应吕，而音乃和于徽矣。”这里是由琴上取音的不同方式，谈琴音的“散和”与“按和”，并对散音、按音在音色上作“散和为上，按和为次”的听觉审美上细致的区分。

“和”况中论证最多的还是从琴乐演奏中“弦”“指”“音”“意”的相互关系去谈“和”。“和”况中说：“吾复求其所以和者三：曰弦与指合、指与音合、音与意合，而和至矣。”这是由演奏的技巧谈及内心的审美，借以说明“和”在琴乐演奏与审美中的不同层次与内涵。

（1）“弦与指合”。

所谓“弦与指合”，是讲在演奏技术上，首先要达到对演奏技巧的自如运用与纯熟掌握。包括按弦“欲顺而忌逆，欲实而忌虚”，“绰”“注”循徽按弦得音，以及“指下过弦”“弦上迎指”等技法的运用，都应是“往来动宕，恰如胶漆”，使“指”与“弦”处于顺和的融洽关系，由此达到“弦与指合”的水准。

（2）“指与音合”。

所谓“指与音合”，是指在掌握纯熟的指法技艺基础上，“细辨其吟猱以叶之，绰注以适之，轻重缓急以节之，务令宛转成韵，曲得其情”。在奏乐处理中，使琴曲的演奏合乎音乐的章法、句度（“篇中有度，句中有候，字中有肯”），由此产生悦耳而富于韵味的情感音调，达到指与音的相“和”，这也是音乐演奏中技艺美的实现。

（3）“音与意和”。

所谓“音与意和”，是琴乐演奏最终要达到的审美境界。作为更进一层的审美要求，《琴况》并未停留在由单纯的演奏技艺达到的“曲得其情”的层次上，而是寻求着“音与意和”的审美境界，提出了“以音之精义而应乎意之深微”，即以演奏技艺达到的精妙细微的乐音表现，来触及人内心深处最敏锐幽深的心理体验，而这在单纯的乐音运动形式中是难以领会到的。

《琴况》指出，由“音与意合”所体验到和领悟到的，正是琴乐审美意境中的声外之意、弦外之境。“和”况中说：

其有得之弦外者，与山相映发，而巍巍影现；与水相涵濡，而洋洋徜恍。暑可变也，虚堂凝雪；寒可回也，草阁流春。其无尽藏，不可思议，则音与意合，莫知其然而然矣。

这实际上是肯定了人在音乐审美中借助于内心的想象、联想以及审美中情感意境的丰厚体验，使内心感受“其无尽藏，不可思议”，从而使内心感受变得更为充实。从文中描述的“暑可变”“寒可回”这类具有相当情感强度的内在体验来看，琴乐中的“和”之审美意境，并非庸然无所思，仍是蕴积着相当动人的情感力量的。这也是琴乐“和”况审美意境中颇有意味的精华部分。

“和”况的“指与音合”与“音与意合”这两者虽同属于

“和”，但仍存有细微而重要的差别。所谓“指与音和”，主要是从琴乐表演技艺的角度，提出乐曲的音乐处理要合乎乐音自身在句法、轻重、迟缓等形式规范上的要求，侧重于解决演奏技术上的问题。而“音与意合”，则是从琴乐演奏美学的角度，提出乐曲的表现要顺应审美体验中的情感意境，主要解决演奏中审美的问题。对此，“和”况中专有说明：“音从意转，意先乎音，音随乎意，将众妙归焉。”“和”况随后紧接着又谈到“故欲用其意，必先练其音；练其音，而后能洽其意”，讲的正是“指与音合”与“音与意合”的相互关系。

可见，就琴乐演奏的全过程讲，这两者的关系是浑然一体而不可分割的。但是，从音乐表演这门技艺性特别强的专业来讲，这两者的区分又是非常必要的。因为在音乐演奏中，单纯的技巧练习有之，情感的表现亦有之。甚至同一支乐曲，可以作为纯技巧练习用曲，也可以作为音乐会演奏曲目。在演出前的演奏练习着重解决的是“指与音合”的问题（但并非没有情感的投入），在演出之际着重解决的是“音与意合”的问题（但并非没有技巧的运用），这种区分尽管不可过于执着和拘泥（因为在一般的音乐表演中，“指与音合”与“音与意合”的问题往往同时存在），但是，《琴况》的论者将此问题提出，并作为音乐表演中的不同层次加以区分和说明，正说明他对音乐演奏（包括琴乐演奏）的艺术规律有相当深入的认识与实践体验。这些从音乐演奏的技术手段与音乐表现的有机关系出发所作的理论阐发，超出了前人的琴乐理论成就，构成徐上瀛琴论中最具价值的部分。

从以上分析可以知道，《琴况》中的“和”，实际上已经具有琴乐演奏技艺美学的理论意义。从音乐演奏者对乐器在技艺上纯熟自如的把握来讲，乐器是人的创造，演奏是人的自我表现。这在审美上就是对人的实践能力（在这里是作为音乐技能）的开

发、高扬与肯定。从音乐演奏的审美过程来讲，是通过音乐的演奏使得审美主体（这里仅就演奏者自身而言）在包括感知、想象、联想、意向在内的审美情感体验得到一种新的组合，使整个心灵受到一次新的丰富体验。个体人格的肯定与完善，亦由此审美的创造性活动中建立起来，这就是技艺与审美的谐和统一过程中所达到的“和”的最高境界。

《琴况》的“和”况对“和”之内涵的阐发，除了以上所述之外，还包括它在音乐审美中提出的“中和”音乐观。其“中和”音乐审美观，既包括它对乐音运动形式美在听觉审美上的要求，也包括对其理想中符合其音乐美标准的“中和”音乐观的推崇。

“和”况在谈到弦上取音时说：“如右之抚也，弦欲重而不虐，轻而不鄙，疾而不促，缓而不驰；左之按弦也，若吟若猱，圆而无碍，以绰以注，定而可伸。”这些叙述都在不同程度上反映了对待音乐表现形式的“中和”审美态度。它所强调的是事物适度、适中的一面，体现了一种节有度、守有序的审美意识。其审美意识的前源可上溯至先秦儒家“中和”音乐观的影响。

与《琴况》“和”的音乐审美理想有关，“和”况之末段写到：

要之，神闲气静，蔼然醉心，太和鼓鬲，心手自知，未可一二而为言也。太音希声，古道难复。不以性情中和相遇，而以为是技也。斯愈久而愈失其传矣。

这里突出强调了“和”的存在并不只在于技艺，如果“不以性情中和相遇”，将失去“和”之美的存在的真谛。文中提出于“神闲气静，蔼然醉心”的自得超然状态中达到“太音希声”的境界，这其中无疑带有道家音乐思想的痕迹和渲染。此与“和”况“理天下人之性情”的制琴作乐目的论一样，可以看到《琴

况》音乐思想中儒道互渗兼容的特点。当然，在这种互容之中，儒家“中正平和”音乐观的影响是主要的。就像“和”况最终仍是以“性情中和”为“太音希声”（此处“希声”也早已不是老子“希声”本意）的审美实现那样，在《琴况》其后的论述中，我们仍可看到“冲和大雅”（“健”况）依然是其琴乐审美的理想与准则。

第二节

《琴况》之“静”与“清”

《琴况》中之“静”况谈“静”，是由外至内、由指及声、由音及心层层深入展开的，可以说是把握了琴艺演奏美学中“静”这一范畴各个不同的层次与意蕴。

“静”况之始有称：

抚琴卜静处亦何难？独难于运指之静。然指动而求声恶乎得静？余则曰，政在声中求静耳。

弹琴需选择僻静的环境是容易做到的，但这却又是不能不顾及的一个方面，尤其是对于古琴这样的乐器，其审美情趣与环境氛围的关系特别重要。环境之静，是琴乐审美不可忽视的问题。“静”况将环境之静置于论琴之静的首端提出，虽是顺带之笔，但仍表明论者是较为看重这一问题的。

紧接着，论者便指出，琴乐之得静，“独难于运指之静”。弹琴之运指，实为求声之“动”，何谓得“静”？这里，“静”况所

谈的正是要于“动”（音声之动）中求“静”，其本仍在于心之静。“静”况对此阐发为：

盖静絃中出，声自心生，苟心有杂抚，手有物挠，
以之抚琴，安能得静？惟涵养之士，澹泊宁静，心无尘
翳，指有余闲，与论希声之理，悠然可得矣。

因此，只有心无俗念的淡泊宁静之士，才可能得“希声之理”，获“希声”之静。“静”况认为，要达到琴之“希声”，须从“音静”（练指）与“神静”（调气）两方面着手。它说：

所谓希者，至静之极……约其下指功夫，一在调
气，一在练指。调气则神自静，练指则音自静。如蕪妙
香者，含其烟而吐雾；涤峽茗者，荡其浊而泻清。取静
音者亦然，雪其躁气，释其竞心，指下扫尽炎器，弦上
恰存贞洁，故虽急而不乱，多而不繁，渊深在中，清光
发外，有道之士当自得之。

因此，“神静”求之于“调气”，“音静”求之于“练指”。这里讲的“调气”，从一般演奏美学角度看，是指以气息的调匀自如使精神沉静，进而达到“希声”之静。

就像“气”在古代中国很早就作为一个哲学概念而被视为万物以至音乐的本源那样，它在审美体验中也可以指一种心境状态。庄子所讲“无听之以耳而听之以心，无听之以心而听之以气。听止于耳，心止于符。气也者，虚而待物者也。惟道集虚，虚者，心斋也”（《庄子·人间世》），其中的“气”，是指一种能够以其高度精神境界体验万物的心理能力。当然，“气”“待物”的方式是“虚”。而“静”况中讲的“虚”，犹若妙香、清茶一般，具其杳渺之境、清纯之味。这在琴乐审美心理体验与演奏中，就是要求消除浮躁之气、争竞之心。于指弦之间，扫尽炽烈喧闹的声响，留下平和纯静的琴音，从而真正得到具“希声”之静的

琴乐。

由“静”况所述，我们可以较明显地察觉到，“静”况与琴况之首“和”的有机联系。首先，与琴乐中求“静”，“独难于运指之静”，而音之“静”，必要练指，“练指则音自静”。这就与“和”况中的“弦与指合”（指静）、“指与音合”（音静）有了密切关系。不解决“弦与指”“指与音”相合的技术问题（即“静”况中所讲的“指有余闲”），那么，要达到琴声之静是不可能的。

其次，就如前面讲到的，取“希声”之静，必须先由“气”“心”入手，然后才可能于指上弦下得之。这在“和”况中也是早有说明的，即所谓“神闲气静，蔼然醉心，太和鼓鬯，心手自知”。“静”况中所讲的“调气则神自静”，其最终目的也无非是为了重现“希声”之乐，恢复中正平和之性情。因此，就“静”况与“和”况的关联而言，求琴乐之“静”，实质上仍然是为了求得琴乐之“和”，这是由两者之间的联系而自然表现出来的。

就“静”况的音乐审美观而言，它与“和”况相同，也同样渗有儒道审美观。一方面，“静”况崇尚音乐的“希声”之静，主张由“调气”达到“神自静”，此“静”与“气”的观念显然带有道家思想的影响成份。另一方面，琴乐审美之求“静”，也是为了达到琴乐之“和”。“静”况要求琴乐演奏中“雪其躁气，释其竞心”，保持“急而不乱，多而不繁”的“中和”审美准则，这同《乐记》诸篇中主张制乐以复归人生而“静”的“天之性”，达到“和乐”的主张相似，带有儒家音乐观的色彩。当然，在《琴况》中，儒道审美观的互渗杂揉如同历史上儒道互补互渗那样，经常是你中有我，我中有你，难以截然分开而共为一体。这恐怕也是《琴况》音乐审美观的特征之一吧。

《琴况》中的“静”“清”两况，堪称“姊妹”况。“清”况既是对“静”况的补充，又是对“静”况的继续阐发。这也是本

节将“静”“清”两况放在一起论说的原因。

如果说“静”况在琴乐审美中是由声中求静，由“气”“心”入手而偏向于由内心求“静”，那么，“清”况则是在“静”的基础上，转向琴乐演奏中的指上弦下，以“指上之清尤为最”为要旨，从琴艺弹奏的角度求“静”，偏向于对外在演奏技艺的探讨。

“清”况有称：

《语》云“弹琴不清，不如弹筝”，言失雅也。故清者，大雅之原本，而为声音之主宰。地不僻则不清，琴不实则不清，弦不洁则不清，心不静则不清，气不肃则不清。皆清之至要者也，而指上之清尤为最。

“清”况中视“清音”为中正和雅之音乐的本原，也是琴乐演奏中乐声的主宰，即所谓“故清者，大雅之原本，而为声音之主宰”。要获得琴之清音，就必须从琴乐演奏环境（地僻）、琴身的质地（琴实）、琴弦的洁净（弦洁）以及奏乐时心情的平静（心静）、神气的严肃（气肃）等种种方面加以考虑。而在这些形成琴之清音的诸因素中，又以“指上之清尤为最”。

关于如何取得琴乐弹奏中的“指上之清”，“清”况从琴艺演奏角度作了较为详尽的阐述：

指求其劲，按求其实，则清音始出；手不下徽，弹不柔懦，则清音并发；而又挑必甲尖，弦必悬落，则清音益妙。两手如鸾凤和鸣，不染纤毫浊气；厝指如敲金戛石，傍弦绝无客声，此则炼其清骨，以超乎诸音之上矣。

从器乐演奏美学的角度讲，演奏技艺的纯熟、正确与否，直接影响到乐曲的音乐美及其审美。琴乐演奏中对指与弦、弦与音的技术要求，也直接与琴乐所表现的音乐情态、意境有直接关联。而“清”作为琴乐“声音之主宰”，正是其意趣所在。所以，

“清”况尤其讲究琴乐演奏中的“度”（标准、准则）和“气候”（乐曲的节度）：

故欲得其清调者，必以贞、静、宏、远为度，然后按以气候，从容宛转。……是以节奏有迟速之辨，吟猱有缓急之别，章句必欲分明，声调愈欲疏越，皆是一度一候，以全其终曲之雅趣。

这里的“以贞、静、宏、远为度”，即以“清音”之中正、宁静、宏大、深远为其音调韵味的标准，而于“气候”上更是从“节奏”“吟猱”“章句”“声调”等方面加以规范。据此“一度一候”，便能于“清音”的演奏中获得如“清”况所言“澄然秋潭，皎然寒月，澹然山涛，幽然谷应”，令人“心骨俱冷，体气欲仙”的“静”的音乐意境与感受。

据前所言，琴乐之求“清”，依然是为了求“静”，只是“静”先由“气”“心”入手，继而以指下弦上之“清”音得其“静”。从“清”况中看，琴音取“清”，无不与“静”息息相关。如“地不僻则不清”，此与“静”况中“抚琴卜静处”同为寻求琴乐演奏环境氛围之“静”；“弦不洁则不清”，此与“静”况中“弦上恰存贞洁”同为于琴乐弹奏中求得平和纯净之琴音。所谓“弦洁”，即存“贞洁”之静音；“心不静则不清”，更是与“静”况于“气”“心”入手，先求心神之静，再求“希声”之静的认识同出一辙。此外，“气不肃则不清”，亦是调气得“神之静”之意；“清调”以“静”为度，亦是“静”视为琴上取音准则之一；“澄然秋潭，皎然寒月”，俨然是琴乐审美中所获得的“静”的意境……以上种种比较，均说明“清”况实为对“静”况所作的进一步充实和阐发。

再深入一步看，《琴况》中的“静”况与“清”况，正是从各自所侧重的角度，对“和”况中的“神闲气静”“性情中和”

的“希声”之乐加以说明。“静”况与“和”况之联系，前文已有所论，这里不再赘述。而“清”况与“和”况的关系，可以从“清”况中着重讲如何于琴声中求“指上之清”的诸要点中看到，“清”不外是“和”况中“弦与指合”“指与音合”的进一步发挥。因此，在《琴况》中，“静”“清”两况在本质上从属于“和”况，并非是某种人为的划分，而是由它们在琴乐审美中的有机联系而决定的。

第三节

琴乐诸况之联系

徐上瀛在《琴况》中设定了琴乐审美“二十四况”。对于这“二十四况”之间的联系，论者多有不同观点。这一问题之所以显得重要，正在于它能够为我们认识“二十四况”提供一个“纲”，由此从整体上把握琴乐审美诸况。

1. 琴乐诸况与“和”之联系

琴乐诸况中，“静”“清”两况与“和”况之联系，前已论述。这里主要谈《琴况》中其他诸况与“和”况的联系。“和”况作为琴乐审美之“首重者”，与琴乐诸况之间存在着多方面的联系。这也是通观《琴况》全文，详察诸况之关系后可以得出的结论。以下择其要者而简述之。

琴乐诸况中谈“和”，有相当部分是从琴乐演奏技术角度来

谈的。

(1) “圆”况与“和”。

例如，与琴乐的弦、指、音之“和”相关，“圆”况专讲琴乐演奏中的“吟猱”，称“五音活泼之趣半在吟猱，而吟猱之妙全在圆满”。所谓“吟猱”，正是古琴音乐审美中“意犹未尽”“余音绕梁”之处，其为音之腔、乐之韵，“宛转则情联，圆满则意吐”，恰为琴音意味幽妙的地方。然而要得吟猱之圆满，其“巨细缓急俱有圆音，不足则音亏缺，太过则音支离，皆为不美”。这里的“圆满”，实为琴乐之“和”内涵的丰富和补充。“圆”况中称“不独吟猱贵圆，而一弹一按一转一折之间，亦自有圆音在焉，如一弹而获中和之用，一按而凑妙合之机”等。可见，琴况审美之“圆”，是具有“中和”“妙全”之意的。

(2) “健”况与“和”。

“健”况中称“琴尚冲和大雅”，若要在演奏中得此真趣，就必须从“弦与音合”上去解决相应的技术问题。所谓“挑必甲尖，弦必悬落”，就是“藏健于清”；所谓“响如金石，动如风发”，就是“运健于坚”（这亦与“清”“坚”之况有关）。但是，行“健”的目的，仍如“健”况中所说，是为了于弦指之合中获得琴音的“冲和之调”，这是从演奏技术上求“和”的实例。

(3) “轻”“重”况与“和”。

“轻”“重”之况虽讲的是弦上指下的取音之法，“一丝一忽，指到音绽，更飘摇鲜朗，如落花流水，幽趣无限”（“轻”况）；“弦上自有高朗纯粹之音，宣扬和畅，疏越神情”（“重”况），但是，“轻”“重”之况作为琴乐“中和之调”之损益，是于琴调音乐的变化中“其趣自生”，它与“中和之调”的关系，也恰如“轻”况中所言：“要知轻不浮，轻中之中和也；重不煞，重中之中和也。故轻重者，中和之变音。而所以轻重者，中和之正音

也。”这亦是弦、指、音的演奏技术角度对琴乐之“中和”的追求。

(4) “恬”况与“和”。

《琴况》所崇奉的音乐美，是一种“中和”之美，这种“中和”之美，经常体现在琴乐诸况对此理想音乐美的追求之中。在“恬”况中，曾专谈琴音之澹然却需有味，“恬不易生，澹不易到，惟操至妙来则可澹，澹至妙来则生恬，恬至妙来则愈澹而不厌”，意为操琴奏乐只有到了神妙的境地才能达到淡，而淡到神妙的境地才能产生恬，恬到神妙的境地则愈淡却不使人生厌。要于琴乐中获得如此神妙的“恬”的境地，就需要操琴者在其心意上达到“中和”的至美境界，即所谓“兴到而不自纵，气到而不自豪，情到而不自扰，意到而不自浓”。这里虽未直接讲“中和”，但是从琴乐诸况素以淡和古雅为其审美理想与准则的情况来看，“澹至妙来”的境地依然是靠对“兴”“气”“情”“意”的适中把握而达到的。因此，“恬”可以称得上是琴乐“中和”至美境界中一个“不味而味”“不馥而馥”的独特况味吧。

2. 琴乐诸况与“静”况、“清”况之联系

(1) 琴音之“静”。

琴音之“静”，除了在“静”“清”两况中专有论述外，其他诸况在谈琴乐审美时也有所涉及或与其息息相关。

在“丽”况中，曾讲到“于清静中发为美音”；在“雅”况中，也曾讲“清静贞正”的性情修养，借琴乐来“明心见性”，达到“大雅之归”。

在“古”况中，讲琴乐一旦具有古雅的格调，即便是操琴于一室之中，亦如“宛在深山邃谷，老木寒泉，风声簌簌，令人有遗世独立之思”，这正是琴乐审美中“静”的意境了。

在“澹”况中，以“焚香静对”作为操琴环境之氛围，以“孤高岑寂”作为琴之音思，以“清泉白石，皓月疏风”作为琴之意境，这一切无不渗透一“静”字在其中。

在“迟”况中，亦同样是以“静”的审美意境（“山静秋鸣，月高林表”）作为琴乐“希声之寓境”。

由此看来，在《琴况》诸况的叙述中，无不弥漫着“静”的审美气息。无论是操琴之境还是审美之境，无论是弦上取声，还是声上得意，都表明“静”在琴乐审美体验的不同层次都具有不可忽视的重要地位。“雅”况中曾说到：“但能体认得‘静’‘远’‘澹’‘逸’四字，有正始风，斯俗情悉去，臻于大雅矣。”这也表明了琴乐之“静”的突出地位。

（2）琴音之“清”。

琴音之“清”在琴乐诸况中，主要是就琴音之美声来谈的。除了“清”况中以“指上之清”为琴乐弹奏得其美声的首要条件外，在“亮”“采”“洁”“坚”诸况中，对此亦有所发挥。

“亮”况中称：“故清后取亮，亮发清中，犹夫水之至清者，得日而益明也。”这是将“清”作为琴音中取“亮”的基本条件，以弹琴之“指上之清”造就清净坚实的“金石声”，而后才由“清”中取“亮”。

“采”况中称：“音得清与亮，既云妙矣，而未发其采，犹不足表其丰神也。故清以生亮，亮以生采。若越清亮而即欲求采，先后之功舛矣。”这里讲了琴上取“清”“亮”“采”的先后关系，实以“清”为基础，又以“亮”“采”为“清”之补充。

另外，“洁”况还转引佛经上所说“若无妙指，不能发妙音”，谈琴乐取音之妙道全在指上，指出在琴乐演奏中，没有一个音不经过洗涤，没有一种指法不经过磨炼，它只能以内心清净无邪为根本，以琴音的纯净质朴为表现，如“无声不涤，无弹不

磨，而只以清虚为体，素质为用”，即是此意。

琴音之“清”，亦是根源于心之清静，经由弦上指下的洗涤磨炼而成。这在“坚”况中，同样是由讲述弹琴之指的坚实入手，言及弦上取音“清响如击金石”，“左指用坚，右指亦必欲清劲”，从弹琴手指力度的把握与取音效果上谈“清”。

由此亦可见，在《琴况》中，“清”况尽管是对“静”况的充实，然而一旦接触到琴乐演奏中具体的技艺方法与取音效果时，“清”的审美特质便表现得更为明显与突出了。

第四节

《琴况》之审美意境

意境，是我国古典艺术美学思想中很重要的审美范畴。它最初萌生于六朝绘画理论，以后才被广泛运用于各类艺术的审美实践和理论研究中，发展成为中国古典艺术美学中的一个基本审美范畴。由于意境作为审美范畴最初产生于视觉艺术活动中，所以，一般的艺术理论视意境为艺术形象，是主观情意与客观物境相互交融而形成的艺术境界。然而就意境的审美特质来说，这仅仅说明了意境作为艺术形象的一般规律，并没有说明它的特殊规律。就包括琴乐审美在内的音乐审美活动而言，在许多时候，它具有听觉艺术活动的特点和规律。在音乐审美中，大量的音乐作品并不像绘画作品那样，是在对某一客观事物、景象的描写中获得意境的（当然，这并不意味着在音乐审美情感体验中，要一概

排斥由想象、联想或其他综合艺术审美方式达到的主观情意与外物境象的交融)，这里只是就音乐审美规律的特殊性来说的。

事实上，并非凡有可视性艺术形象、能做到情景交融的作品，就一定有意境。其实，即使就传统意境理论而言，传统美学理论中就有“境生于象外”（刘禹锡：《董氏武陵集纪》）之说，又有“象外之象、景外之景”之议（司空图：《与极浦书》）。而这种不拘于具体可视形象而存在的意境，在古代琴乐美学理论中，既有“弹虽在指声在意，听不以耳而以心”（欧阳修：《赠无为军道士》）之意，又有“鼓琴需要解意，知其意则知其趣，知其趣则知其乐”（杨表正：《弹琴杂说》）之述。可见，无论是传统的一般艺术美学理论，还是琴乐审美理论，意境作为一个审美范畴，其真正的审美特质主要在于象外之意境、声外之意趣。它或借喻于象但又不囿于象，或得意于象但又终成于意。所以它是生于象外、存乎景外之境。

以魏晋琴家、“竹林七贤”之一——嵇康那首专写琴乐审美的诗篇来说琴乐之意境，是再恰当不过了。所谓“目送归鸿，手挥五弦。俯仰自得，游心太玄”的诗句，其言有尽而意无穷，声有竭而情无限。它所展现的，是于任何具体景象描写之外的无限广阔而深邃的审美境界。这也是我们在讲琴乐审美意境时必先谈到的一层意思。

1. 《琴况》意境之构成类型

“意境”作为审美范畴被明确提出，最早见于王昌龄的《诗格》。在谈诗之“境”时，王昌龄将其分为“物境”“情境”“意境”三类。他说：

诗有三境。一曰物境，欲为山水诗，则张泉石云峰之境，极丽极秀者，神之于心，处身于境，视境于心，

莹然掌中，然后驰思，了然境象，故得形似。二曰情境，娱乐愁怨，皆张于意而处于身，然后驰思，深得其情。三曰意境，亦张之于意而思之于心，则得其真矣。

这其中，“物境”偏重于对客观物象的把握，虽能“神之于心”，却仍然是“视境于心”；“情境”则主要偏重于对“娱乐愁怨”之情感状态的心理体验，由此“用思”而“深得其情”。这是由人的情感状态构成的心之境；而“意境”则是以内心的意念来构成某种审美心境。显然，这里的“意境”概念，并不同于一般审美“意境”说的“意境”概念，它着重突出的是于内心意念中构成的艺术审美境界（如嵇康“目送归鸿，手挥五弦”之琴诗意境）。它虽然呈现的是一个意念的空间，却并非无“物”无“情”。“归鸿”即是“物”，“五弦”即是“情”。但是，若要讲它有“物”有“情”，却又仍然是一片真正无所依托悠然自得的内心境界（“俯仰自得，游心太玄”）。因此，若是从琴乐审美意境的角度讲，由抚琴中得其意趣而获得某种“惟意所拟”（嵇康《琴赋》）的意境，则与王昌龄讲的“意境”更相吻合，也更符合琴乐审美中“游心太玄”的意境。审美情感体验中的主观意念，不必拘泥于或受限于某种客观景象而自成境界，这倒更符合音乐审美意境的特质所在。

当然，在《琴况》中，琴乐的审美是“物境”“情境”“意境”（借用王昌龄的三类不同概念）兼而有之。尽管在实际的琴乐审美中，它们甚难区分而常常合为一体，融为一境，但是，我们仍然能够从其审美的不同类型上加以细分。

（1）《琴况》中的“物境”。

在《琴况》中曾谈到用琴声对水流之声的写实性表现。如“速”况在论及操琴奏乐之迟速时曾谈到：

然吾之论速者二：有小速，有大速。小速微快，要

以紧紧，使指不伤速中之雅度，而恰有行云流水之趣；大速贵急，务令急而不乱，依然安闲之气象，而能泻出崩崖飞瀑之声。

这里讲“小速”的“行云流水之趣”、“大速”的“能泻出崩崖飞瀑之声”，都是以琴声获得声响势态而又得其意趣境象，因此也可以视为一种“物境”。得此“物境”，也仍然要得之于心，然后神之于音。“速”况讲“是故速以意用，更以意神。小速之意趣，大速之意奇”，其中的“趣”“奇”，即是神之于音的结果，也是琴乐审美中“物境”的丰富与充实。

“速”况最后还提到，先秦琴家伯牙学琴于成连，曾置身于蓬莱山“群峰互峙，海水崩析，林木窅冥，百鸟悲号”（吴兢：《乐府古题解要》）的环境中去体验和感受自然之境，然后触发他将此情移之于琴上，成为天下鼓琴之妙手。后来钟子期听伯牙弹琴之所以能领悟和理解其曲情表现的是于山水中的感受，即是由琴曲弹奏中识其“物境”。尽管琴乐表现的最终目的仍在于唤起人于社会、自然中获得的情感体验，但是在此琴乐审美中，若没有对“物境”的把握和适当的表现，也就不会有“峨峨兮若泰山”的志在高山以及“洋洋兮若江河”的志在流水的审美感受了。

（2）《琴况》中的“情境”。

在《琴况》的琴乐审美观念中，更多的是充实着“情境”的表现与体验。《琴况》的“澹”况在谈琴乐的情趣时，是以淡泊之情为美的。“夫琴之元音本自澹也，制之为操，其文情冲乎澹也。”可见，“澹”并非不存曲之情，琴音亦以“澹”为其情。

就琴乐审美而言，“每山居深静，林木扶苏，清风入弦”（“澹况”），这时所奏音调，具有纯真无邪的情趣，而琴乐也深得其情而获得某种“情境”。这是由某种情感状态所构成的情境，

或者说是浸染在情感状态之中的情境。“澹”况中赞“澹”之情趣时说：

吾爱此情，不殊不竞；吾爱此味，如雪如冰；吾爱此响，松之风而竹之雨，涧之滴而波之涛也。有寤寐于澹之中而已矣。

其中描写的纯净冰雪与松风竹雨、山泉水波，虽然是以自然之境的面貌出现，但皆属于“澹”之情，是浸染有“澹”之情的审美境界。“境”充满着“情”甚至即是情，这大概正是琴乐审美情境真谛之所在。

(3)《琴况》中的“意境”。

在琴乐诸况中，琴之“意境”的体现，即所谓“得之弦外者”（“和”况）。“和”况中曾专讲“音与意合”，其中所述“音从意转……音随乎意，将众妙归焉”，就是将“以音之精义而应乎意之深微”作为琴乐审美之妙境。所谓“意之深微”，也就是弦外之“意境”了。

在《琴况》中，惟一专讲“意境”的，就是“远”况。“远”况中，对琴乐审美中“得之弦外”之意境专有描述，其中说到：

至于神游气化，而意之所之，玄之又玄。时为岑寂也，若游峨眉之雪；时为流逝也，若在洞庭之波。倏缓倏速，莫不有远之微致。盖音至于远，境入希夷，非知音未易知，而中独有悠悠不已之志。吾故曰：“求之弦中如不足，得之弦外则有余也。”

“远”况中所讲的“意境”，与其说是情景交融之意境，倒不如说是“得之弦外”之意境。其中的“峨眉之雪”“洞庭之波”，其景貌似为“物境”，但它们在这里只是作为对“意境”寂静、远逝的心理状态说明喻示而已，其旨意并不在于求得某种景貌形象，而是为了突出“意境”的“远之微致”的特征。况且，“音

至于远, 境入希夷”的“希声”之乐, 其中蕴含着的无穷无尽的志趣, 也是弦上之音所无法表达的内心意念, 所以才说“非知音未易知, 而中独有悠悠不已之志”, 这里的“知音”, 实即为知琴乐之“意境”的含义。

如此看来, 在琴乐审美中, “弦外之音”犹若言外之意, 具象(弦上音声之动象)而又不具象(弦外之音)。音之声有所“言”而音之“意”犹未尽, 最终仍是在“玄之又玄”、令人感到含蓄、深邃的境界中达到比“常音”“常境”更为丰富而细腻、广阔而微妙的心理体验。

2. 《琴况》意境之审美特质

《琴况》所谈诸况, 综合起来讲, 在音乐审美体验中, 除了具有“物境”“情境”“意境”的不同构成类型外, 同时, 就其意境的审美特质而言, 也可以说具有时空上的超越与突破、有无上的虚境与实境、势态上的动态与静态这三种特征。

(1) 时空上的超越与突破。

《溪山琴况》中琴乐诸况意境的审美特征之一, 是在音乐审美的时空观上, 突出地表现为对时空的超越和突破。例如, 在“和”况中, 当琴乐演奏中以乐音的精粹表现与意境体现的深微求其弦外之意时, 其审美不仅能够依靠由音乐所触发而引起的想象、联想, 于有限的琴音中去体验巍巍高山之若隐若现、荡荡流水之洋洋徜恍(“其有得之弦外者, 与山相映发, 而巍巍影现; 与水相涵濡, 而洋洋徜恍”), 甚至还能够由于情感力量的触发, 而在其内心体验中完成象由暑而寒、由冬而夏这样巨大的季节变异和时空扭转(“暑可变也, 虚堂凝雪; 寒可回也, 草阁流春”), 其表现力或者说是感知力无穷无尽, 不可思议。这样一种在琴乐审美中由人的心理活动而完成的时空的超越与突破, 不能不说带

有某种巨大的情感力量。这可能是琴乐审美中最具生动气韵，并充满活泼、新奇的地方。

(2) 有无上的虚境与实境。

《溪山琴况》中琴乐诸况意境的审美特征之二，是在音乐审美的虚实观上，突出地表现为有无上的虚境与实境。“静”况在谈“希声”之静时说：“所谓希者，至静之极，通乎杳渺，出有人无，而游神于羲皇之上者也。”这里从“有”“无”之“虚境”“实境”的角度，“出有人无”，于“希声”之“有”的实感之中，度入杳渺深远的“无”的虚感之境，甚至借助于内心的神思意念，远游于太古时代的羲皇之境，以达到忘却俗念、无牵无挂、至和至平的精神境界。这里已经是谈有、无和虚、实，同时也包含着对时空的超越和突破。

在“细”况中，曾谈到琴乐的演奏中，“音中有无限滋味”，甚至讲琴乐审美时细致入微的地方，在于使其“妙在丝毫之际，意存幽邃之中”。可以说，此中之“音”，故然为“有”、为“实境”，而此中之“无限滋味”“意存幽邃”，则为“无”、为“虚境”。可见，琴乐审美“况”味之无限（虚），实来自于琴乐之有限音声（实）。这其中的奥妙，诚如“细”况所讲，一是于有限之琴音的弹奏中，对每一个音符或者每一个乐句的处理，皆需思考周密（“盖运指之细在虑周”），再是于无限之琴乐的审美中，达到心境、思绪的意深志远（“全篇之细在神运”）。这或许就是琴况所说的“宏细互用”“出有人无”之意吧。

在琴乐演奏审美中，琴音之“清响如击金石”（“坚”况）、清音益妙，可谓“实境”；而经琴乐弹奏所发之纯净音调而达到“渊深在中，清光发外”（“静”况）的境界，当为“虚境”。琴音之吟、猱、绰、注“若泉之滚滚”，往、来、上、下“如风之发发”（“溜”况），皆可谓“实境”；而琴乐之“澄然秋潭，皎然

寒月，澹然山涛，幽然谷应”（“清”况）亦可称为“虚境”。这些都表明，“虚”“实”相宜而互为结合，对于琴乐艺术审美境界（包括物境、情境与意境）的构成，都是不可缺少的艺术审美特质。

（3）势态上的动态与静态。

《溪山琴况》中琴乐诸况意境的审美特征之三，是在音乐审美的动静观上，突出地表现为势态上的动态与静态。就琴乐审美之“静”而言，《琴况》中专论有“静”，并且形成其审美意识很重要的内容。但是，“静”作为静态美，在琴乐审美之势态中，亦相得于琴乐演奏的动态美。如“静”况说，琴乐虽缘指动而得音声，然“政在声中求静耳”，此是从取音的角度来谈，即便是“静”的境界，也必然要通过动态的形式美来表现之。此正所谓“动”中取“静”。

从琴乐审美来讲，“老木寒泉”之潺潺水声及“风声簌簌”之天籁声（“古”况），在琴上的塑造，必须通过乐音结构的动态形式表现出来。但由此动态美所达到的，却正是琴乐所崇尚的静态美。再如，“松之风而竹之雨，涧之滴而波之涛”（“澹”况）的琴音之声响，确乎是一种动态之势的表现，但是在审美上，它仍然能够于恰到好处演奏中，使人“寤寐于澹之中而已矣”。

可见，无声自然为静，但有声亦能得静，并且是一种具有艺术化的表现力、更富于精神意味的“静”境。“澹”况中谈到，琴人每山居深静操琴弹奏时所发出的每一个音，都是合乎澹泊风格的音调。这与“鸟鸣山更幽”的体验是相同的。这说明，于“静”境中取声（“动”），才能愈感声之“静”。这大概就是琴乐审美“动静相宜”的特质所在吧。

第五节

《琴况》审美旨趣的简要评价

《溪山琴况》提出琴乐审美中的“二十四况”，并且就琴乐诸况的不同类型作了较详细的阐发，这表明它自身已经构成一个较完整的琴论体系。并且，《溪山琴况》作为琴乐表演艺术理论的音乐美学专著，主要是从琴乐演奏实践和审美的角度提出了自己的琴乐美学见解，并且在汲取、继承前人琴学思想的基础上，作了创造性的发展，从而成为中国古代琴艺美学史上一部集大成的琴乐美学理论著作。

在对《溪山琴况》的研究中，不同的论者对琴乐诸况的关系及其主要论旨的看法，或有相当出入，或立论缺乏系统的分析。本文提出以“和”况为诸况之首，并结合“静”“清”两况，对诸况之间的关系分别从不同的角度进行分析，说明“二十四况”中所有关于琴乐审美的阐述，都是围绕着“和”而进行，并从对诸况切实而系统的分析中，得出《琴况》所谈琴乐“所重者，和也”的认识确是全书的中心论旨，同时进而指出，“静”“清”诸况都是以此中心论旨为出发点，在琴乐理论上各个角度、层次作不同的阐发、引申和衍化。

对《琴况》的研究，仍然有一个关于琴乐审美思想历史价值的评价问题。这里需要着重指出的一点是，一般认为，《琴况》中琴乐审美思想的历史局限性以及在审美旨趣与理论特征中的反

映,用最简单而概括的话说,就是重“和”(“中和”)而轻“情”,囿于“和”而失于“情”。这里讲的“情”,并非琴乐“中和”之情(包括诸况中的一些概念),而是从比较的、相对的角度,指俗乐之“情”。这里涉及与价值评价相关的文化相对问题。在《琴况》的认识中,琴乐并非无情,但琴乐之情,又完全不同于世俗音乐之情,这里的问题是,能否以一个音乐生活中与琴乐活动完全不同的音乐价值观念,作为评价琴乐活动及其审美思想的历史价值的依据?

的确,在明代中、后期,在充满着世俗情态格调的社会艺术思潮中,当时的世俗艺术无不体现了以真情为美的艺术审美旨趣。“情”成为审美的中心。明中叶以后,在艺术思想领域,普遍的审美旨趣较为集中地体现在反“中和”,强调对自然情性的表现。其中主要代表观点,有李贽的“童心说”和汤显祖的“主情说”。

李贽提出“盖声色之来,发于情性,由乎自然”的观点,并对杂剧、传奇、小说等通俗文艺给予了热情的肯定。李贽不针对汉儒琴论,提出:“《白虎通》曰:‘琴者禁也。禁人邪恶,归于正道,故谓之琴。’余谓琴者心也,琴者吟也,所以吟其心。”(《焚书》卷五《琴赋》)这就直接消解了琴乐的教化功能及其价值观,仅仅是“吟其心”而已(在李贽看来即属于自然情性的“童心”)。其实,教化与“吟其心”,即使在传统的琴论中,也是一个事物的两面(或曰两种功能)。汉儒专认教化时,当然会突出“禁人邪恶,归于正道”这一面。《白虎通》作为经学会辩论结果的总结,其所思所议,当然会集中在教化这一面。不过,成书于西汉的《礼记·乐记》,在讲雅乐审美观时,也并非不讲情的表现;西汉经学家刘向的《说苑·善说》中记雍门周以琴见孟尝君事,也并非没有琴乐的表现。因此,从价值评价或者思维方式

的“相对论”而言,《琴况》主“和”,俗乐主“情”,琴乐的教化功能和表情功能就同他们各有不同的音乐存在方式一样,并不存在必然的互相排斥的关系。

另外也要看到,明代后期时的思想家对人之情性的认识或者说解释,已与传统有所不同。情性并非属于要节禁的对象。例如比徐上瀛略晚的王夫之,其音乐思想依然属于雅乐观范畴,但是他谈诗,却相当强调了主观情感在创造中的作用,他提出“诗以道性情,道性之情也。性中尽有天德、王道、事功、节义、礼乐、文意……”(《明诗评选》)。他还认为,诗之所以“一往动人,而不入流俗”,是“声情胜也”,甚至说:“《三百篇》之妙用,盖惟抒情而已,弗待于物发思,则虽在淫情,亦如正志,物自分而已自合也。”(《古诗评选》)但是,王夫之又说,“浪子之情,无当诗情”(《古诗评选》),说明他尽管强调“诗以道性情”,但仍然与世俗中的“浪子之情”划清了界限。并且,他讲的情性,也是包含有儒家传统道德规范中的“天德、王道……礼乐”在内的。这也说明,虽然对“情性”的认识成为明中后期文艺思潮中的主要议题,但是并非所有讲“情性”的,就必是反传统或绝对的离经叛道。

从《溪山琴况》所处时代的总体艺术思潮来看,若将《琴况》的琴乐审美意识放到特定的历史生活环境里去,我们可以看到,与世俗音乐生活中的“主情”思潮相比,《琴况》的琴乐审美旨趣与当时整个时代的审美气息仍然是有相当距离的。当然,可能也正是这种“超然”的并非那么入世的审美意识,使得《琴况》所代表的音乐审美意识成为人类音乐活动中一种独具特色、并具有永恒意义的审美意识。而《溪山琴况》作为古代音乐表演艺术理论中独树一帜、自成体系的著作,对于了解、继承和发展中国传统的器乐艺术理论,是有其独特的美学价值的。

第十四章

清代音乐审美意识

第一节 清代哲学家、经学家的音乐美学观

第二节 清代戏曲家的声乐美学观

第三节 清代的琴乐美学观



第一节

清代哲学家、经学家的音乐美学观

1. 王夫之的音乐美学观

王夫之（1619～1692），字而农，号薑斋，后人称之为船山先生。生逢明清之际，明亡不仕。哲学著作甚丰。他的音乐思想，基本上属于对传统儒家礼乐思想的再发挥。

王夫之对于音乐的情感表现以及音调的构成、音调与言辞的关系等问题，在其《尚书引义》一些篇目的论述中，都有所重视。他在《舜典》中，曾反复就“歌”“咏”“声”“律”的相互关系与作用，作了较为详细而深入的阐发，指出“律者哀乐之则也，声音清浊之韵也，永者长短之数也，言则其欲言之志而已”。

王夫之对音律声调表现情感的作用予以肯定，对轻视“声”“律”作用的音乐观念予以批评。他谈“律之即于人心，而声从之以生”，意在肯定“律”“声”的作用，进而指出“文质随风会以移，而求当于声律者，一也。是故以腔调填词，亦通声律之变而未有病矣”。这其中也包含了他对语言与音乐曲调相互关系较为深刻的认识。

王夫之以“和”作为乐的审美规范和准则。他首先强调“律为和”，继而重申“直温宽栗，刚无虐，简无傲”的传统审美观念。对于音乐的表现，他所反对的是“任心”致使情感的表现没

有节制，故说“舍律而任声则淫，舍永而任言则野”，重视“律为和”的作用。

王夫子还就历史上歌诗创作中曲调与语言的关系作了专门的讨论。在创作上，他主张“先乐后诗”，反对“先诗后乐”，以音乐的情感表现作为乐歌能够感动人心的首要条件，认为“今之公宴，亦尝歌《鹿鸣》”，而心志所以不被感动，原因就在于“言在而永亡”，在其未“求当于声律者”。他还提出“声无哀乐，又何取于乐哉”，表明他对音乐的情感表现很重视。也是在此认识基础上，他以“重志轻律”批评了嵇康的“声无哀乐”音乐美学观念。

王夫之在《顾命》中，对老子“五色令人目盲，五声令人耳聋，五味令人口爽”的思想进行了批驳。他认为，色、声、味为人之情所必以求，并非求色、声、味者必丧其性，只是要有所节制。王夫之批评老子的思想是“徒归怨于物”而不“求诸心”。他对色、声、味感受的要求是“审知其品节而慎用之”，使其合乎于“威仪”（“威仪，礼之昭也”）。他甚至认为应在色、声、味中“自求于威仪”，即使“目历玄黄，耳历钟鼓，口历肥甘，而道无不行，性无不率”，也应强调审美时于内心的“自求”作用。他所讲的“受天下之色、声、味而正”，包含的是“受而正”的审美中的主动选择与调适。

从整体上讲，王夫之关注到了历史上一些重要而有影响的音乐观念，经重新思考提出了自己的看法，并有所阐发。他的音乐思想基本上属于传统礼乐思想范畴。

2. 毛奇龄的音乐审美观

毛奇龄（1623~1713），清经学家、文学家。撰《竟山乐录》（又名《古乐复兴录》），其中《总论二》《声律》《乐器不是乐》

《乐书不是乐》《乐不分古今》等节论乐观点值得重视。毛奇龄虽研究经学和乐学，但思想上不拘于儒者常见，与人论乐、辩驳中，不仅提出个人独到见解，甚至直指前贤，言辞亦有偏颇极端处。例如他针对“乐未尝亡”的观点，据“乐者人声”“乐只五声”的认识，提出“乐器不是乐”“乐书不是乐”的论点，其所论目的，仅在于证明“乐亡之有由”，并非属于音乐本体观的认识范畴。其中所论，有些甚至片面否定乐律学研究对于声、器、数关系的研究，以及乐律研究与音乐实践的关系，具有较大的偏颇。

但是，毛奇龄论乐，有一个论点值得重视。他在《乐不分古今》一文中，指出“儒者论乐，则又昧先古之意，贵雅贱俗”，并以唐代分雅乐、俗乐、番乐为例，说明这种分类并无“贵雅而贱俗”的观念，相反，从技能难易上讲，倒是“最下不足学，则雅乐耳”。同时又据《周礼》中所记旄人掌教散乐、夷乐，说明这些也就是后世所称的“倡乐”“俗乐”。其目的，正如他在《乐不分古今》中所言：

故设为雅俗之辨，欲使知音者勿过尊古，勿过贱今，谓当世之人为今人，不为俗人，谓今人之声为人声，不为今声，则于斯道有点几耳。

可以看出，毛奇龄虽是论古，但是其用意却在今人。他是以历史上以俗入雅音乐现象为由（虽然他可能并未能够这样认识），说明“尊古贱今”观念的不可取。这实际上反映了一种厚今薄古、肯定现实生活中为大众喜欢的世俗音乐的审美观念。

3. 李塨的音乐审美观

李塨（1659～1733），清初哲学家。年轻时曾师事颜元，因发挥颜元学说，后人有称“颜李之学”，后又从毛奇龄学。所撰

《学乐录》，就是在从毛奇龄学之后，故思想上与《竟山乐录》有相通处。

李塨在其《学乐录》中，就明清以来因南、北地域差别而形成的音乐风格差异，以及因此而形成的或褒北贬南、或崇南抑北的音乐审美观念的差异，提出“乐之得失，惟以雅淫分，不以南北判”的音乐审美评价标准。

在《学乐录》中，李塨针对“南音必善，北音必恶”的时论，先提到历史上的“南北分音之说”以及其中包含着的一种褒南贬北的旧说陈见，例如所引《孔子家语》中“先王之制音也，奏中声以为节，流入于南，不归于北。南者生育之乡，北者杀伐之地，故君子之音，温柔居中，以象生育之气，乃谓治安之风也。小人之音，则亢丽微末，以象杀伐之气，乃所以乱亡之风”的一段话，就是一种褒南贬北的陈说。但李塨随即驳斥此论，提到虽然北声多奋厉风格，南声多缓柔风格，但是，“北声亦有柔缓”，“南声亦有悲愤”，并且认为，“刚柔皆善也，而其流或过刚而杀伐，或过柔而淫靡，则均失之。乌得谓南音必善，北音必恶耶”，肯定了南北音乐皆有自身品格与价值，不能以南北乐风来辨善恶，而认为“是乐之得失，惟以雅淫分，不以南北判也”。这样的看法，至少是从地域文化的角度，否定了以地域文化分善恶、作褒贬的文化观。但是，其价值评价最终又落到“惟以雅淫分”这一与乐教行为相关的价值评价标准上来，反映其音乐观在本质上是属于雅乐范畴的。

4. 江永的音乐审美观

江永（1681～1762），清经学家、音韵学家。其论乐思想，是力图在古今、雅俗之间建立一种联系。他在《声音自有流变》（见于《律吕新论》）一章中，指出“古乐之变为新声，亦犹古礼，

之易为俗习，其势不得不然”。他认为“古乐难复，亦无容强复”，“若不察乎流变之理，而欲高言复古，是犹以人心不安之礼，强人以必行也，岂所谓知时识势者哉”。这些话，显然是有所指的。

当然，江永并不否认要继承古乐的某种风格以及发挥其功能。他在承认“声自有流变，非从之所能御”的同时，也提出：

但当于今乐中去其粗厉高急、繁促淫荡诸声，节奏纤徐，曲调和雅，稍近乎周子之所谓“淡”者焉，则所以欢畅神人，移易风俗在此矣。

由此可以看出，江永承认“古乐之变为新声”的客观规律，并且批评某些“高言复古”的不识时务的做法，这对某些一味求古而贬今的音乐观念来说，是可取的。但是他最终仍是周敦颐的音乐审美“淡和”说作为辨别雅俗的评价标准，表明其音乐审美观念仍属雅乐范畴。

5. 汪绂的音乐美学思想

汪绂（1692～1759），原名汪烜，清经学家。终生未入仕途，以教授为业，从游者甚众。所撰《〈乐记〉或问》（文见《乐经律吕通解》），通过问答的方式，对传统儒家经典著作《乐记》的音乐思想加以解释、阐述，其中对《乐记》以及先儒注疏、乃至先秦论乐诸说加以评论，进而发挥己见，有助于人们了解儒家音乐思想在封建社会后期的影响与发展。

《〈乐记〉或问》以“慎所感”为《乐记》“大旨”，围绕心物、心声关系，对《乐记》的音乐思想加以阐发，其中表现最突出的是作者以“淡和中正”为美的音乐审美观念。文中称“不和固不是正乐，不淡亦不是正乐”，明确地将“淡”作为对“和”的补充，认为只有具备“淡和”审美属性的音乐（所谓“淡和中正之

音”),才是理想的音乐(“正乐”)的样式。这种音乐审美观,可以看出宋代周敦颐音乐思想的影响,而且将历史上的“中和”音乐审美观推到了一种极致。

《〈乐记〉或问》(以及《乐教》)明确提出“绝淫声而兴雅乐”的思想,并对传统雅乐审美观提出新的解释,“惟其淡也,而和亦至焉矣”便是种新的解释。这些虽然是在乐教的前提下提出的主张,单独抽出来看也只是一种观念,但是在当时的社会发展和文化背景下,其理论意义实际上是贬斥所有的世俗音乐。若以此为惟一的标准,俗乐必因其“妖淫愁怨”,成为“此盛王之所不可不禁绝者”,由此扩大到社会音乐生活的一切方面。这些使得汪绂的音乐审美观在当时带有相当保守的色彩。

汪绂曾编撰《立雪斋琴谱》,该谱所收16曲均为汪绂改编或创作的琴歌。在该谱“小引”中,汪绂以“淡”“和”为琴乐审美准则(与其在《〈乐记〉或问》中的观念一致),以琴能“养性怡情”,竭力倡导求琴乐“中和”之声,对于琴乐中“音调靡漫凶过,稍乖淡和者”,持“皆置不录”的态度,体现了鲜明的崇雅抑俗的审美倾向。在琴乐的创作方面,他主张琴乐“依咏和声”,推崇琴歌。又以孔子学琴事说明琴乐的审美须领悟曲意,重视音乐审美中对作品意义理解的作用。

6. 徐养原“变俗入雅”的音乐观

徐养原(1758~1825),清经学家。徐养原在《律吕臆说》中对音乐雅俗之分的认识,与前人明显的不同处在于他偏向从音乐的形态、乐器的角度来谈这类问题。例如他从《诗》原为风谣的史实出发,提出“变俗入雅”这一重要音乐审美现象和命题。他又从乐器特性与人情体验的角度,指出俗不可入雅,雅则可以入俗。由音乐形式构成的角度出发,他提出“雅俗不同,其为声

调一也”的认识，以诗之工、拙来比喻音乐之雅俗，使其音乐审美观念带有注重艺术形式规律的特征。

他在文中还以戏曲艺术为例，将雅俗音乐的区别，比喻为海盐腔、昆山腔这两类其中一种已经高度艺术化，而另一种土俗成分更多的戏曲声腔之间的差别。他批评求雅乐却想求异于郑声的做法，认为结果是声调不成而不成其乐，大胆地提出“郑声不可废”。这表明清代经学家论乐，在观念上并非全是保守的，而是有所创造的。

徐养原探讨雅乐衰亡、失传的历史现象，探讨俗乐亦可为雅、俗乐传承不息的历史现象，都是力图从实践的角度，证明“变俗入雅”的合理性。他曾谈到，同样的歌曲，“圣人制之则雅，土人奏之则俗”，这已经触及音乐审美活动中作品的文化功能转换的问题，即同样的乐曲由于行乐方式的不同而具有不同的审美功能。尽管这只是思想上暗含了的、并不清晰的理论认识，但是，得出这种认识，却是由于他更偏向于从音乐声调形式构成的角度来看待音乐现象的缘故。其音乐审美意识带有某种形式主义的倾向。

对于音乐的审美，徐养原仍然是以“直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲”为音乐美的标准（即“和”）。他以“养志”为“乐之本”，表明他仍然是从“诗言其志，歌永其声”来谈音乐审美的实现。从音乐声调构成等形式角度来看，徐养原认为“五声雅俗所共也”，并认为“今之雅乐，当以五音推六律”，表现的是为求雅而重俗的认识倾向。当然，“永其声”毕竟是为了“言其志”，这与其以“养志”为“乐之本”的音乐审美意识并不矛盾。

第二节

清代戏曲家的声乐美学观

1. 李渔“解明曲意”的戏曲声乐美学观念

李渔（1611～约1679），字笠鸿，号笠翁，清戏曲家、理论家。著有《笠翁一家言》《笠翁文集》等。李渔是一位积累有深厚的戏曲实践经验的戏曲理论家，所以，他的戏曲美学思想不仅有从戏剧的角度研究与戏曲表演有关的编剧、情节、结构、导演、表演、人物和词采，并且还研究与此相关的音律、演唱、舞美等，最终形成一部较系统的戏曲美学著作《闲情偶寄》。

李渔的戏曲声乐美学观念，主要反映在《闲情偶寄》中“授曲第三”的“解明曲意”一节文字中。其中一段集中讲如何表达“曲情”的问题：

唱曲宜有曲情。曲情者，曲中之情节也。解明情节，知其意之所在，则唱出口时，俨然此种神情，问者是问，答者是答，悲者黯然魂销而不致反有喜色，欢者怡然自得而不见稍有瘁容，且其声音齿颊之间，各种俱有分别，此所谓曲情是也。

李渔在这里讲的是戏曲歌唱中如何表达情感，涉及声乐表演美学的问题。李渔从“唱曲宜有曲情”切入，讲的是常人都知的道理，即歌唱要有情感的表达。他将“曲情”定义为“曲中之情

节也”，是说明曲中之情的表现有一定的要求和用意。而要符合这种要求和用意，首先就要“解明情节，知其意之所在”，这也就是该节“解明曲意”的含义。只有“知其意”，才能做到恰到好处，身份不乱，表达如实。他还说：“口唱而心不唱，口中有曲而面上、身上无曲，此所谓无情之曲。”并且认为，如果不是心里真明白，就不会真正体现出情感，这就叫“无情之曲”，哪怕“虽腔草板极正，喉舌齿牙极清，终是第二第三等词曲，非登峰造极之技也”。

因此，从李渔的表述看，他特别强调的是要真正从内心“解明曲意”，要“知意之所在”，只有这样，才能做到“唱时以精神贯穿其中”。他还特别指出，如果做到这点，便“较之时优自然迥别。变死音为活音，化歌者为文人”。这即是今人通常讲的，唱歌也要有艺术修养、文化内涵，再加上好的歌唱技巧，才能具有很高的艺术表现力。可以说，李渔的“解明曲意”美学观念，在今天看来依然具有较高的价值。

2. 徐大椿的戏曲声乐审美观念

徐大椿（1701～1779，一说1693～1772），字灵胎，自号洵溪老人。清医学家、词曲家。其人词曲之学风有家传，本人特长是在度曲方面，所著《乐府传声》，对唱法的分析和理解较前人更为深入，并多有创见，因此该书在当时以及后来的乐坛上，较受重视和推崇。

徐大椿在《乐府传声》中论词曲的创作和演唱，注重对概念的解释和分析。其中设有“曲情”“起调”“断腔”“顿挫”“轻重”“徐疾”等专节，对这些概念分别进行阐发。其中涉及一些相关的审美观念。

徐大椿讲“曲情”，称“盖声者众曲之所尽同，而情者一曲

之所独异”，强调了每一首曲调都有其独异的情感表达方式。因此，“必唱者先设身处地，摹仿其人之性情气像……使听者心会神怡，若亲对其人，而忘其为度曲矣”。这自然涉及对词曲的审美。这样的情感表现，会在审美中吸引听者完全投入其中并被感动，“而忘其为度曲矣”，实际上是在审美上达到一种“心会神怡”的审美意境。

徐大椿讲“起调”，称“唱法之最紧不可忽者，在于起调一字”，接着讲到起调对整首歌曲的重要性。如“通首之调，皆此字领之；通首之势，皆此字蓄之；通首之神，皆此字贯之；通首之喉，皆此字开之”，将“起调”提高到非常重要的地位。并说，“此字一梗，则全曲梗之；此字一和，则全曲自和”。这里其实也是从词曲演唱的角度，说明“起调”这一歌唱技巧在构成全首词曲之美时的重要意义。

徐大椿讲“断腔”，相当细致地区分了南北曲的差别，并且指出“南曲之唱，以连为主。北曲之唱，以断为主”的特点，从戏曲声乐的审美上讲，“惟有断，则神情方显”，肯定了“断腔”在创造美的词曲声腔时的重要作用。

徐大椿讲“顿挫”，也是从词曲审美的角度来说明，“唱曲之妙，全在顿挫”。所谓“顿挫”，其实就是今人讲的气息、韵律。徐大椿认为，只要“顿挫得款，则其中之神理自出”。无论是喜悦情感的表现，还是伤感情感的表达，“顿挫”可以说是“此曲情之所最重也”。

以上这些均反映徐大椿在词曲的创作和表演方面以及在与此相关的词曲审美意识的建立上，确有自己的独到的体会。

第三节

清代的琴乐美学观

1. 王善的琴乐美学观

王善（生卒年不详）编撰的《治心斋琴学练要》收有琴曲30曲，其中有王善自制曲7首，包括为李白《幽涧泉》和相传岳飞作《满江红》所谱的琴歌。在《治心斋琴学练要·总义八则》中，王善对琴乐审美“和”“雅”“清”“静”“圆”“坚”“远”“情”八种范畴的认识，以及以“和”为琴乐审美之“首重者”，均表明其琴乐思想受到徐上瀛《溪山琴况》的很大影响。

但是，值得注意的是，王善将“情”作为审美范畴之一，是《溪山琴况》所没有的。他说：

鼓琴贵得情。情者，古人创操之意，哀乐忧喜之所见端也。

王善以“情”为“古人创操之意”，并以琴乐中见到“哀乐忧喜”的表现为“贵”，在某种程度上透露了一种主张琴乐“贵得情”的审美观念和倾向，这是他的创新。

2. 陈幼慈的琴乐美学观

陈幼慈（生卒年不详），清琴家。所撰《邻鹤斋琴谱·琴论》部分（包括有“琴曲无古调可宗”“曲分南北”“弹琴忌江湖时

派”“琴本无派”诸章节),就琴乐中的古今关系、流派风格等问题展开了论述。

陈幼慈在审美上持“今乐犹古乐”的看法,认为琴乐所追求的,无非是“八音克谐”“宫商调和”,何况古时无谱,古调无处可寻。他所说的不必“泥古恪遵”,并非是不求“古意”,而是认为只“以沉重坚实为体,以吟猱宛转,含蓄停顿为用”,亦能求“古乐大音希声之旨”。“为古”仍然是陈幼慈所崇尚的琴乐审美准则,只是他认为“善乐者”即使奏今曲,只要“制曲中正”,也就是达到了“古意”。这是从他的论述中能够体会到的。

在琴乐审美风格上,陈幼慈提到既有南北琴乐风格之分,也有雅正与时俗之别。他承认琴乐可以存在地域上的不同审美风格,如南之“缠绵宛转”“幽闲适怨”,北之“慷慨悲歌,声多激烈”,但无论南北乐调,都应归于“中正和平”,这些都表明了陈幼慈的琴乐审美准则与评价标准。

3. 蒋文勋的琴乐美学观

蒋文勋(生卒年不详),清琴家。在《琴学粹言》(文见《二香琴谱》)的《昌黎听琴诗论》一文中,蒋文勋认为琴乐的审美旨趣在求雅而不在求俗,以“琴声和畅”、有“大雅”风态为美。尽管他以韩愈诗意在贬黜颖师的见解有些牵强,却由此表明了自己的审美主张。

蒋文勋论琴,较为注重琴乐演奏和审美中“虚”“实”这一对范畴。在中国美学史上,虚实结合是艺术创作、审美的基本原理之一,是一对重要的美学范畴。“虚实观”实源于以老子为代表的道家哲学思想体系,后被广泛用于美学的理论中。明清画论、书论中,多以“虚实观”论书画。在音乐方面,蒋文勋在《琴学粹言》中就是以书法求虚实来比喻弹琴求虚实结合。

蒋文勋谈琴乐时，讲到似“虚神”而“实处用功”，称“奇从正出，虚就实来”。他谈“虚”“实”，最终是为了曲之情意的表现。他讲弹琴，“右弹如实字，左手如虚字”，“实”中有“轻、重”，亦“实中有虚”。如何运用这“虚”“实”，则“当体曲之情，悉曲之意”，于“若不经意”中达到似嵇康“目送归鸿，手挥五弦”那般“自得”的审美境界，便是“不意而意”，不期而至。这可以说是他关于琴乐演奏的“虚实观”。

蒋文勋是以自娱自乐为琴乐的审美活动方式。因此他关注的并非是琴音是否响亮、悦耳，而是其“吟猱”“绰注”的韵味。这也是中西音乐在审美观念、趣识上的重要区别之处。由此，他要求琴乐的表现要“含蓄其音”，“欲言又止”，并以此为琴乐之“有情”“如美人之妙”，并视此为琴乐的审美特征。

蒋文勋从审美风格角度肯定琴派之分，并从琴乐是否应有文辞（如琴歌）的问题谈琴乐的美在于其音调“导养审气，调和情志”的魅力，而不在是否“有文”。这些都是值得注意的琴乐审美观。

4. 祝凤喈的琴乐美学观

祝凤喈（生卒年不详，活动年代在1855年前），清琴家。祝凤喈在《与古斋琴谱》暨《补义》中谈琴乐审美，注重从古琴（纯器乐）的角度谈其审美特征。他概括琴乐审美特征是“以音传神”。他以情生于心发于外，认为一切情状（人的社会生活及自然状态）皆可表现于琴音中，但是他并非从形象的描写来讲琴乐的表现，而是从演奏者的“传神”与接受者的“会意”来谈琴乐审美的实现，实际上是从两者的关系来谈琴乐的审美。对于曲之“神”，祝凤喈认为制曲“主先明题神”，即用何种音调来表现曲之内容，心中须先有所体会；演奏时“始得其神情”，所谓

“得之心而应之手”。文中还讲究得琴之“趣味”，认为“趣味”来之于长期积累的心得。“神”“趣”是祝凤喈谈琴乐审美体验时提出的两个主要概念。

祝凤喈谈琴之美、善，有两个重要的角度，一是从琴乐之“德”的角度来谈，另外是从演奏的平和淡泊的审美效果来谈。从琴乐的表现讲，他是以“疏淡平静”为琴乐美的特征，因此反复讲心要“淡泊”，曲调应“节宜疏简”，主张“音宜古淡”，基本上是以“德”与“淡和”为琴乐之美。

祝凤喈还谈到音乐审美教育不是“以艺玩”，而是“以道合”，并且从琴的传授行为上尖锐地贬斥“时俗授受，计议金资”的做法，认为这是违背琴德的行为，并且强调“乐和人情”，将授琴视为实行审美教育而不是增加经济收入的行为和过程。

参考文献

- ①《中国美学史资料选编》，中华书局，1980年版。
- ②《中国古代乐论选辑》，人民音乐出版社，1981年版。
- ③叶朗：《中国美学史大纲》，上海人民出版社，1985年版。
- ④修海林：《古乐的沉浮——中国古代音乐文化的历史考察》（《文化哲学》丛书），山东文艺出版社，1989年版。
- ⑤李泽厚、汝信：《美学百科全书》，中国社会科学文献出版社，1990年版。
- ⑥蔡仲德：《中国音乐美学史资料注释》，人民音乐出版社，1990年版。
- ⑦《哲学大辞典》（美学卷），上海辞书出版社，1991年版。
- ⑧周来祥：《中国美学主潮》，山东大学出版社，1992年版。
- ⑨蔡仲德：《中国音乐美学史》，人民音乐出版社，1995年版。
- ⑩修海林、罗小平：《音乐美学通论》，上海音乐出版社，1999年版。
- ⑪修海林：《中国古代音乐史料集》（中央音乐学院系列辅助教材），世界图书出版公司，2000年版。

后 记

中国古代音乐美学史研究，是我在音乐学研究领域中用力较多的一个方面。并且，长期以来，这方面的研究也与我在中国古代音乐史领域的研究“并驾齐驱”，互为补充。就我个人的学术特点而言，长期以来是美学、史学两条腿走路。当然，基于我个人的兴趣、爱好，这种“互补型”的研究，主要集中在音乐领域。记得在中央音乐学院上本科三年级时，我自报的专业方向是中国古代音乐史研究。何乾三先生曾代表系里征求我的意见，希望我毕业后留校从事音乐美学的研究，让我当时就到综合性大学专修美学课程。那时我自认为，如果学音乐美学，没有在音乐史学或者民族音乐研究中具备扎实的、真正是专业研究的功底，是不可能成功的。所以就推辞了。我毕业之后，一边讲授中国古代音乐史和研究有关课题，同时一直在同步进行中国音乐美学史的研究，并在北大听课。这方面的研究成果，也自然进入音乐史的教学内容中。

在我的第一本音乐史专著《古乐的沉浮》中，就已经收有我在中国古代音乐美学思想研究方面的重要成果。许多年后，这方面的研究成果逐渐增多，又较为集中地在我和罗小平教授合作的《音乐美学通论》中反映出来。此前，在《中国音乐文化大观》主编类似应急的竭力要求下，有选择地“重复”了这方面的一些主要研究成果。在今年的“非典”时期，王耀华先生给了我一个

任务，要我为他主编的丛书专门写一本中国音乐美学的书。虽然这方面的主要研究内容，也都有了不少的成果，但是，我仍然觉得还是有许多不满意的地方需要增加、修订。并且，在《音乐美学通论》和《中国音乐文化大观》中，有一些较为重要的研究成果也未能收进去。何况限于篇幅，不少内容也是讲得相当简略。因此，从增补、调整、修订的角度，我就接受了这项任务。

目前这本书的许多章节，相对以往的成果，也做了不少的增加和修订，但是，仍然不能说这就是一个“终止”了。就像我在本书的“导言”中说的，中国古代音乐美学史有待开拓的研究领域、有待增加的新内容还是很多的，一些老问题也是可以再探讨的。何况，近现代以及当代中国音乐美学思想的发展，还有相当多的内容需要去研究。因此，这个领域的研究，还有待于同仁的共同努力。在此，我要感谢王耀华教授给我这个机会，迫使我重新审视过去的成果，并且在书中增加了一些新的研究成果。同时我也期望着读者、同行对本书的不足之处提出批评和建议。

修海林

2003年12月1日

于绍兴风则江畔风和苑寓所